



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

RODRIGO HENRIQUE MAURIZ MARCHINI GRANJA

**REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO DO NORDESTE
BRASILEIRO EM CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA**

*BACKLANDS OF NORTHEASTERN BRAZIL REPRESENTATIONS
IN LUIZ GONZAGA'S SONGS*

CAMPINAS

2024

RODRIGO HENRIQUE MAURIZ MARCHINI GRANJA

**REPRESENTAÇÕES DO SERTÃO DO NORDESTE
BRASILEIRO EM CANÇÕES DE LUIZ GONZAGA**

*BACKLANDS OF NORTHEASTERN BRAZIL REPRESENTATIONS
IN LUIZ GONZAGA'S SONGS*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Música na área de Música: Teoria, Criação e Prática

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music in the area of Music: Theory, Making and Practice.

ORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN

COORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO RAFAEL DOS SANTOS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO RODRIGO HENRIQUE MAURIZ MARCHINI GRANJA, E ORIENTADO PELO PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN E COORIENTADO PELO PROF. DR. ANTÔNIO RAFAEL DOS SANTOS.

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

G766r Granja, Rodrigo Henrique Mauriz Marchini, 1972-
Representações do sertão do nordeste brasileiro nas canções de Luiz
Gonzaga / Rodrigo Henrique Mauriz Marchini Granja. – Campinas, SP : [s.n.],
2024.

Orientador: José Roberto Zan.

Coorientador: Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
Instituto de Artes.

1. Gonzaga, Luiz, 1912-1989. 2. Representação (Filosofia). 3. Sertão -
Brasil. 4. Baião (Música). 5. Canto. I. Zan, José Roberto, 1948-. II. Santos,
Antônio Rafael Carvalho dos, 1953-. III. Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP). Instituto de Artes. IV. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Backlands of northeastern Brazil representations in Luiz
Gonzaga's songs

Palavras-chave em inglês:

Gonzaga, Luiz, 1912-1989

Representation (Philosophy)

Hinterland - Brazil

Baião (Music

Singing

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

José Roberto Zan [Orientador]

Nelson Barros da Costa

Adelcio Camilo Machado

Data de defesa: 28-06-2024

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1873-7564>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7492890048634994>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

RODRIGO HENRIQUE MAURIZ MARCHINI GRANJA

ORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN

CO-ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO RAFAEL DOS SANTOS

MEMBROS:

1. PROF. DR. JOSÉ ROBERTO ZAN (UNICAMP)
2. PROF. DR. NELSON BARROS DA COSTA (UFC)
3. PROF. DR. ADELICIO CAMILO MACHADO (UFSCar)

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 28.06.2024

Ao Henrique (*in memoriam*) e Fátima, meus pais.

A Claudia, e aos nossos filhos Tomás, Luísa e Lúcia.

Ao povo do sertão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus Pais, Henrique e Fátima, por haver despertado em mim o senso crítico e ter me propiciado estudar música desde os dois anos de idade.

A Minha esposa Claudia Amoroso Bortolato, pelo incentivo a este projeto e fazer renascer o músico que sempre fui.

A UNIVESP através do convênio com a UNICAMP, pela oportunidade de fazer uma especialização em Educação durante o mestrado.

Ao Professor Dr. Rafael dos Santos, por ter me guiado nas primeiras fases do “Fazer Mestrado no IA” e pela coorientação.

Ao Professor Dr. José Roberto Zan, pela paciência na magnífica orientação e me consolidar como cientista.

Ao Jeverso Barbieri e ao Octávio Augusto Fonseca por terem me apresentado ao Professor Rafael.

Ao Professor Dr. Kenneth Elmer Collins (*in memorian*) por haver me ensinado a “viver a ciência”.

Ao Professor Oreste Toledo, meu professor de história, por haver aprimorado em mim a capacidade de pensar criticamente.

A Professora Lucia Helena Terrible, Leni e Antonio Carlos Gomes meus primeiros orientadores em música, a quem devo o despertar para as habilidades muito caras em minha carreira musical.

A todos os participantes do Grupo de pesquisa em “Música Popular: história, produção e linguagem” pelos excelentes aportes e sugestões a este projeto. Ao Luiz Gaudino Santos Lima pelos cafés e conversa sobre os gêneros musicais nordestinos.

Ao Silas Simões por me permitir formar o “Quinteto Capiba” e por todas as oportunidades de fazer música.

Ao Professor Andrés Zuñiga, pela ajuda no arranjo e sugestões para a performance no exame de ingresso no mestrado: “Faz isso que o Zan vai gostar”. Nunca me esqueerei.

Ao José Nildo Faustino, sobre as oportunas e didáticas conversas sobre o Sertão.

Ao João Antonio Buhrer por gentilmente fornecer acesso ao seu rico arquivo hemerobibliográfico.

Ao Tomás Tassi Granja por haver facilitado a apreciação do filme “Sertânia”. A Luísa Bortolato Elias pelas indicações de textos acadêmicos sobre a definição de região.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
Processo PROEX 88887.799389/2022-00

O meu muito obrigado a todos vocês!

RESUMO

Este trabalho tem como foco a análise de quatro composições do sanfoneiro, cantor e compositor Luiz Gonzaga. São canções que tratam de temas que dizem respeito à realidade sociocultural da região Nordeste do Brasil e que estão entre as mais conhecidas dentre o amplo repertório produzido por esse artista popular. As canções escolhidas são: “Baião” (1946) e “Asa Branca” (1949), compostas em parceria com Humberto Teixeira e “Vozes da Seca” (1953) e também “Paulo Afonso” (1955), compostas juntamente com Zé Dantas. O objetivo da pesquisa é compreender de que modo as composições de Gonzaga produziram e veicularam representações sobre a região nordestina, particularmente o Sertão Semi Árido, que ainda estão presentes no imaginário social. O conceito de representação adotado nesta pesquisa corresponde à maneira pela qual uma dada realidade social é pensada, lida, compreendida. As representações são construídas por sujeitos sociais diversos, dotados de intenções e interesses também diversos e muitas vezes conflitantes, e se tornam constitutivas da própria realidade. Por essa razão, o modo como se compreende uma dada realidade decorre muitas vezes de lutas de representação (CHARTIER, 1991). O objeto específico deste estudo é a canção, uma modalidade de arte popular dotada de duas dimensões: a verbal, que corresponde à letra ou ao seu conteúdo literal, e a musical, que engloba melodia, ritmo, instrumentação, arranjo, canto e performance (COSTA, 2001/TATIT, 1996). Foi dada ênfase, nas análises presentes neste trabalho, aos aspectos musicais das canções, com a finalidade de perceber o papel que a sonoridade contida nas composições e nas suas respectivas gravações desempenha nas representações construídas sobre o sertão nordestino. Em determinados momentos do trabalho, para melhor compreender esse processo, foram cotejadas mais de uma gravação das canções e, no caso de “Asa Branca”, por ser uma das composições que recebeu maior número de versões ou gravações, foram analisados os registros feitos por Geraldo Vandré (1965) e Caetano Veloso (1971), intérpretes que ressignificaram a canção a partir de suas experiências pessoais e dos contextos históricos em que viviam.

Palavras-chave: Canção; Baião; Representações; Sertão.

ABSTRACT

The present work has the purpose of analyze four songs composed by the accordionist, singer and composer Luiz Gonzaga. Songs which are amongst the best known in Gonzagas's extensive repertoire and which deals with the Brazilian Northeast's sociocultural reality: "Baião" (1946) and "Asa Branca" (1949), composed in partnership with Humberto Teixeira and "Vozes da Seca" (1953) along with "Paulo Afonso" (1955), composed with Zé Dantas. The research objective is to understand the way which these compositions produce and convey representations, about the Brazilian Northeast's region particularly about the backlands zone, which are still present in the social imaginary. The representation concept used in this work is defined by the way in which one specific social reality is thought, read and understood. Representations are constructed by diverse social subjects, their intentions and interests which are also diverse and usually in confrontation and are constituent of the own reality itself. By this reason, the way by which one specific reality is comprehended is a consequence of the struggles of representations (CHARTIER, 1991). The specific objective of this study is the song, defined as a two dimensions popular art: the oral one, which corresponds to the lyrics or to the lyric content and the musical one which involves melody, rhythm, instrumentation, arrangement, ways of singing and performance (COSTA, 2001/TATIT, 1996). It has been given emphasis on the song's musical aspects with the purpose of realize the role of the composition's sonority and its respective recordings on the constructed representations about the Brazilian northeast's backlands. In some cases for a best understanding of this process, it was carried out the analysis of more than one recording of a determined song. In the case of "Asa Branca", because it is one of Gonzaga's most recorded pieces and subject of different kinds of versions, it was carried out analysis on additional recordings such as Geraldo Vandré's (1965) and Caetano Veloso's (1971) interpretations each of them with different resignifications based on the artists personal experiences and on the different historic contexts in which they lived.

Keywords: Song; Baião; Representations; Backlands

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do Álbum de 1959- <i>Luiz Gonzaga canta os seus sucessos com Zé Dantas</i>	34
Figura 2: Recorte da edição de janeiro de 1971 da revista realidade	36
Figura 3: Capa da reprensagem de 1970 do Álbum de 1959- <i>Luiz Gonzaga canta os seus sucessos com Zé Dantas</i>.	36
Figura 4: Levadas de baião referências de zabumba.	42
Figura 5: Levada do zabumba (a) e do pandeiro (b) em “Baião” (1946).	42
Figura 6: Transcrição da Introdução de “Baião”.	43
Figura 7: Transcrição do autor da canção “Baião” (1946).	44
Figura 8: Transcrição de “Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.	54
Figura 9a: Tensão temática em “Asa Branca” presente em 8 semitons de tessitura.	57
Figura 9b: Tensão cognitiva em “Asa Branca” presente nas regiões mais agudas da tessitura da canção. Representada pelos alongamentos de vogais.	58
Figura 10: Capa do álbum <i>Hora de Lutar</i> de Geraldo Vandré (1965).	62
Figura 11: Melodia do Canto e célula rítmica da Rhumba feita pelo baixo e bateria.	63
Figura 12: Melodia do Canto e célula rítmica do Baião feita pelo baixo e bateria.	64
Figura 13. Presença do modo Mixolídio no arranjo de metais na performance de “Asa Branca” de Geraldo Vandré.	64
Figura 14a - Célula rítmica do baião (tresilho) presente no “<i>mnhaum</i>” de Caetano Veloso na escala descendente (Ré mixolídio).	67
Figura 14b - Célula rítmica do baião (tresilho) presente no “<i>mnhaum</i>” de Caetano Veloso após a escala descendente.	67
Figura 15: Exemplo das acentuações nos arpejos aproximados de Caetano na sua execução de “Asa Branca”. Os acentos são marcados em vermelho.	68
Figura 16: Obituário de Eduardo das Neves.	76
Figura 17: Transcrição de “Vozes da Seca”.	85
Figura 18: Marcação da Zabumba em “Vozes da Seca”.	88
Figura 19: Transcrição da parte do Agogô em “Vozes da Seca”.	88
Figura 20: Levada do Triângulo em “Vozes da Seca”.	88

LISTA DE FIGURAS

Figura 21. Exemplo da alternância da marcação da sincopação em “Vozes da Seca” entre a zabumba e o acento da voz.	91
Figura 22: Simulação de divisão dos versos de “Vozes da Seca” ao Meio, produzindo uma estrutura que pode ser remetida ao repente.	92
Figura 23. Exemplos de encontro dos três elementos de tensão na Melodia da canção “Vozes da Seca”.	94
Figura 24.: “Vozes da Seca” de 1953: Caracterização do Mi Mixolídio.	95
Figura 25: Caracterização das tensões melódico-harmônicas em “Vozes da Seca”.	96
Figura 26: Acompanhamento aproximado de Gonzaga em sua sanfona, na versão de 1981 de “Vozes da Seca”.	100
Figura 27: Transcrição da melodia de “Paulo Afonso”.	112

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Amostragem do autor das gravações de Luiz Gonzaga evidenciando a instrumentação usada.	48
Tabela 2: Representações Literomusicais encontradas em duas versões de “Baião” (1946 e 1949).	50
Tabela 3: Atualização da tabela 2 Representações Literomusicais encontradas em duas versões de <i>Baião</i> (1946 e 1949) e em três versões de Asa Branca com significados diferentes.	70
Tabela 4: Eventos musicais detectados em “Vozes da Seca” de 1953.	86
Tabela 5: Eventos musicais detectados em “Vozes da Seca” de 1981.	99
Tabela 6: Atualização da tabela 3 Com as duas versões de “Vozes da Seca”	102
Tabela 7: Atualização da tabela 6 com as Representações Literomusicais encontradas em “Paulo Afonso”.	114

SUMÁRIO

Introdução	13
Os registros culturais do sertão	23
Metodoogia de Pesquisa	25
Capítulo I: Um pouco de Gonzaga	28
Surgimento e Sucesso	28
Ostracismo	31
Ressurgimento	34
Capítulo II: Um novo Baião	37
A Popularidade do Baião Estilizado	40
“Baião” - Primeira Versão – 1946	40
“Baião” - Versão – 1949	46
Capítulo III: O voo da Asa Branca deixando o sertão	51
Outros sentidos em “Asa Branca”	58
Vandré e “Asa Branca”	60
Caetano e “Asa Branca”	64
Capítulo IV: A Força do Sertanejo	72
Eduardo das Neves- “Pobre Flagelados” (1915)	74
“Vozes da Seca” (1953)	81
Versão de 1981 de “Vozes da Seca”	97
Capítulo V: A modernização do Nordeste	104
Análise de “Paulo Afonso”	108
Considerações Finais	117
Referências Bibliográficas	120
Dados dos fonogramas analisados	132
Filmes referenciados	133
Anexos	134

Introdução

O atual modo de se fazer pesquisa em uma matéria, mesmo que em suas preocupações centradas em aspectos formais, não pode deixar de lado os contextos de disciplinas independentes que circundam o núcleo a ser pesquisado (CANDIDO, 2011). Na pesquisa em música isso é de especial relevância dado a imortância, por exemplo, de aspectos sociais e historicamente orientados que inevitavelmente estão ligados às obras e que não devem ser desprezadas para o seu pleno entendimento.

A Região Nordeste do Brasil possui vários imaginários, dois deles são dominantes. Para Oliveira (1977) o primeiro deles, não por ordem de importância, é caracterizado pelo litoral com imagens de pescadores e suas “jangadas e as famosas rendas, bordados e teares”. O segundo é caracterizado pelo sertão e tem como base as condições políticas e econômicas que produziram o que ficou conhecido como “o Nordeste da Seca”. Muitas formas de representação destes imaginários existem.

A prática preconceituosa de representar o nordeste como uma região pobre, seca, com um povo preguiçoso, incapaz e migrante em busca de aproveitar as benesses do sul/sudeste meritocráticos, foram predominante e culturalmente construídas no decorrer do último século. Representações estas que convêm a poucos, mas poderosos. Hoje vivemos um momento em que estas práticas preconceituosas ganharam novo vigor, fomentadas ainda pela potencialização dos meios de comunicação em massas através da internet. Aí reside a relevância deste trabalho: evidenciar através da canção, que existem múltiplas formas de representações, e que elas sempre são mediadas por interesses. Esta percepção me guiou na escolha dos referenciais teóricos para a pesquisa.

O conceito de representação que dará sustentação ao trabalho tem como referência a obra do historiador Roger Chartier (1991) que o define como o modo pelo qual uma dada realidade social, em lugares e em momentos distintos, é construída, pensada e compreendida.

Chartier parte daquilo que denominou “a distância tomada pelo historiador em suas práticas de pesquisa, em função dos princípios de inteligibilidade que governavam o procedimento de pesquisa do historiador” (CHARTIER, 1991 p. 176) em que a pesquisa é realizada às custas das diversidades sociais. Segundo o autor, esta forma de pesquisar a história gerava representações que de certa forma iam de encontro a fatores de exploração, como os econômicos e sociais, exercicidos pelos que de alguma forma detém algum tipo de privilégio, seja ele étnico, econômico ou mesmo demográfico. O uso de outros modelos

envolvendo legitimações sociais eram tidos como objetos desqualificadores do “empirismo histórico” (CHARTIER, 1991 p. 174) e foram designados a um segundo plano. Em outro trabalho do historiador, ele manifesta o seu temor às conclusões tomadas de forma rápida “a partir de representações codificadas que dependem tanto das convenções ou dos interesses envolvidos no ato de mostrar” (CHARTIER, 1999, p. 82)

Chartier reforça em suas teorizações a importância de adotar estratégias de consideração de posições abertas por outros, diferentes daqueles que detém o poder. Representações produzidas por aqueles que mesmo sem poderes, possuem diferentes visões de mundo como, entre outros, “as atitudes perante a vida e a morte, os rituais e as crenças, as estruturas de parentesco, as formas de sociabilidade e os modos de funcionamento escolares.” (CHARTIER, 1991. p. 174). Defende um modelo capaz de articular os diferentes níveis da totalidade social com base, por exemplo, em uma definição da região (distinta da usual) como objeto de pesquisa e que possibilita assim a produção de entendimentos inéditos com base em diversidades culturais dentro do percurso histórico estudado pelo historiador e através dos quais, as diferentes comunidades podem dar sentido ao seu próprio mundo através de suas representações.

O autor afirma ainda que estas representações, construídas por sujeitos sociais distintos e orientados por interesses também díspares, muitas vezes antagônicos, leva a conclusão de que a realidade social é sempre múltipla. Se as representações são determinadas por interesses de grupos ou classes sociais, a realidade e as suas múltiplas formas de percepção estão sempre em embate. Daí a noção de “lutas de representações” formulada pelo historiador.

Numa perspectiva semelhante, o sociólogo Pierre Bourdieu trata do conceito de região. Para esse autor, tal conceito envolve critérios formulados pela “lógica científica”, mas também representações construídas a partir de “princípios práticos do juízo cotidiano”. Ao buscar critérios “objetivos” para se reconhecer a identidade de uma região é preciso, segundo Bourdieu, considerar que na prática social tais critérios, como, por exemplo, a língua, o sotaque, o dialeto, são “objetos de representações mentais”, ou seja, são objetos de “atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos” (BOURDIEU, 1989, p 112). É necessário, ainda, superar a oposição entre representação e realidade, “incluir no real a representação do real” e, por conseguinte, às lutas de representação (Idem, p 113).

Com base nesses parâmetros, pode-se afirmar que as práticas musicais tradicionais da população de uma determinada região também fazem parte desses critérios objetivos e que

estão sempre em disputa entre sujeitos dotados de visões de mundo e interesses diversos e muitas vezes conflitantes que lhes atribuem significados. Estão, portanto, inseridos no campo das lutas de representação. Essa é, em parte, o suporte conceitual desta pesquisa.

A arte é um meio conhecido de portar e expressar representações. Talvez o que pouco se conheça, dentro do universo artístico, seja o papel da canção como objeto literomusical portador de representações. Buscar evidências sobre esta atribuição a canção é um dos objetivos deste trabalho.

Para obter informações sobre onde a pesquisa está situada no universo de publicações sobre a canção de Luiz Gonzaga como portadora de representações literomusicais, levantei a quantidade de trabalhos já publicados relacionados ao tema na base de periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) através do acesso pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), além daqueles que foram usados diretamente no texto e devidamente citados em cada ocasião.

Ao pesquisar “canção e discurso literomusical”, encontrei sete artigos, todos da área de linguística, letras e artes, sendo destes, quatro com relação próxima ao tema da minha pesquisa.

Encontrei em Rêgo *et al.* (2017) a pesquisa sobre estratégias da enunciação na canção “Se tudo pode acontecer” (2002) de composição de Arnaldo Antunes, mas usando os referenciais de Tatit (2003;2007) limita a investigação na interação entre melodia e letra.

Sousa (2015) parte do referencial de Costa (2001) para apresentar o conceito de “letramento literomusical” partindo da perspectiva dos estudos do letramento literário, e da educação musical. A partir destes conceitos, aponta e elabora o “letramento literomusical”. Usa como exemplos escalas e acordes encontrados na música “Marcha Turca” (1783) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), mas sem pretensões analíticas.

Figueira (2020) analisa, sob a perspectiva teórica da análise do discurso, aspectos da prática discursiva do movimento do campo literomusical brasileiro dentro da Tropicália. O autor analisa a canção “Eles” (1968) de composição de Caetano Veloso. O objetivo fundamental deste trabalho é, a partir da exploração da semiótica não verbal, isto é, dos aspectos musicais da canção, abordar a instrumentação e efeitos tecnológicos dos meios de gravação, além de características da letra e sua interação com a melodia.

Ferreira *et al.* (2021) analisa o ethos discursivo na canção “Milagre da vela” (1961), composta por Zé Carreiro e Carreirinho. Através da semiótica de Tatit (2003), investiga a aproximação entre letra e melodia. Na pesquisa sobre a apreensão do ethos discursivo, delineia usando a análise do discurso, um perfil de resistência às mudanças da

sociedade na canção.

Mendes (2021) reflete sobre os elementos constituintes das qualidades vocais inovadoras de Belchior, Ednardo e Fagner, surgidos na cena musical brasileira na década de 70 como membros do chamado “Pessoal do Ceará”. Usa o referencial de Costa (2001) referente às práticas de discurso literomusical, mas como uma adaptação para o estudo da dimensão vocal das canções no interdiscurso e metadiscurso, que resultam na intervocalidade. Usa como objeto de pesquisa as canções de “A Palo Seco” (1974) composta por Belchior e reinterpretações feitas por Ednardo, (1974) e Raimundo Fagner (1976).

Ao entrar com os termos “Luiz Gonzaga e Canção”, encontrei 16 artigos. 15 deles relacionados à área de Linguística, letras e artes, sendo destes 7 com relação próxima ao tema da minha pesquisa.

Gomes *et alii.*, (2017) apresenta uma análise dos recursos expressivos presentes em uma canção específica do sanfoneiro, “O Cheiro da Carolina” (1956) composta em parceria com Amorim Roxo. A pesquisa envolveu observações da interação entre fenômenos sonoros (no sentido do som da fala) e lexicais, para constatar o reforço da expressividade.

Silva (2014) usa a base a estilística descritiva analisa a canção “A volta da Asa Branca” (1950) de Luiz Gonzaga e Zé Dantas com o objetivo de pesquisar o efeito que os recursos estilísticos (tanto as figuras de linguagem como os desvios) provocam nas pessoas que têm contato com a canção. Permitiu à autora concluir que o estilo, a escolha das palavras e as possíveis combinações entre estas, são agentes determinantes do grau de expressividade e afetividade no que se propõe a ser apresentado em termos de história e cultura nordestina.

Uma análise da “Volta de Asa Branca” reaparece em Pereira *et aliae.* (2017) em que as autoras apresentam uma análise estilística da letra da canção. Constatam como estes recursos como as rimas, aliterações, assonâncias, alterações fonético-fonológicas e intertextualidade chegam até a construir alguns dos sentidos e ideias presentes na letra da canção reforçando a musicalidade da peça.

Bastos (2019) realiza um Estudo antropológico e histórico da canção “Pau de Arara” (1952), de Luiz Gonzaga y Guio de Moraes. O autor entende a narrativa como verbal e musical e trata da migração nordestina para o sul do Brasil. Ainda que o autor apresenta a transcrição da peça e cite alguns parâmetros musicais como os acordes usados com menção da tonalidade e modulações da canção, apenas aponta o uso de modos menores para expressar a tristeza já que não é o objetivo do trabalho relacionar profundamente os elementos literomusicais como um reforço as representações que abarca a letra.

Pereira *et aliae.*, (2018) pesquisa à luz da fonoestilística, a letra da canção “A

Triste Partida” (1964) de composição de Patativa do Assaré. Reflete sobre (e detecta) os efeitos estilístico-expressivos dos recursos fonético-fonológicos presentes na letra da canção.

Tiné (2014) ao pesquisar sobre o modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova estuda o uso do modalismo nas peças musicais da música popular brasileira de 1960 e cita as canções de Luiz Gonzaga como exemplos prévios as do período estudado no artigo no que diz respeito ao uso da melodia modal.

Melo (2007) analisa o chamado “Romance de 30”¹, e entrelaça algumas produções literárias do período a canções populares brasileiras da época ou próximas a ela. Para isso, além de contextualizar historicamente o período, escolhe obras literárias e estabelece conexões possíveis como a produções, por exemplo, de Luiz Gonzaga e Graciliano Ramos mas sem entrar profundamente nas análises musicais.

Fica marcada também a influência da canção de Luiz Gonzaga na composição de outros artistas como evidencia (BARROSO et alii., 2021). O autor apresenta uma análise semiótica da canção “Lua lua lua lua” (2003) de Caetano Veloso de acordo a Tatit (1996) e as relações implícitas que o texto do cancioneiro baiano faz com outro texto: o de “Asa Branca” (1947), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Ao buscar trabalhos relacionando “Luiz Gonzaga, canção e Representação”, encontro no trabalho de Dutra et alii., (2020) com a análise da peça musical “Liforme Intravagante” (1963) de composição de Raimundo Granjeiro, e que coletada da tradição oral, é adaptada ao baião por Luiz Gonzaga. A canção revela as representações e a consequente construção do imaginário social atribuídos à comida nordestina. Os autores não entram nos aspectos de sonoridade da canção, senão somente da letra.

Ao entrar com os termos “Luiz Gonzaga, canção e baião” encontrei quatro artigos sendo estes: Gomes *et alii.*, (2017) , Pereira *et aliae.*, (2017), Pereira *et aliae.*, (2018) e Barroso *et alii.*, (2021) já citados. Ao substituir o termo “baião” por “Asa Branca” aparecem novamente os trabalhos de Silva (2014), Pereira *et aliae.*, (2017) e Barroso *et alii.*, (2021).

Pesquisando sobre os termos “Luiz Gonzaga, canção e Migração”, volto ao trabalho de Bastos (2019), e ao Substituir o termo “migração” por diáspora encontro, além do primeiro o trabalho relevante de Haudenschild (2017) que identifica a constituição de um assunto que representa esta longa tradição literomusical no cancioneiro popular: a experiência diaspórica vivenciada por compositores majoritariamente nordestinos em suas

¹Produção literária ficcional brasileira de inspiração realista produzida a partir de 1928 até 1945 época da segunda fase do modernismo no Brasil. <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Romance-de-1930> consultado em 05/jul/2024.

diásporas aos centros urbanos protagonistas do processo de modernização nacional, no decorrer do século XX. Menciona as seguintes canções de Gonzaga: “No meu pé de Serra” (1946) composta em parceria com Humberto Teixeira; “Pau de Arara” (1952) composta em parceria com Guió de Moraes; “A Volta de Asa Branca” (1950) e “Vozes da Seca” (1953) ambas compostas em parceria com Zé Dantas. Ainda que o autor discorra sobre a literomusicalidade, chama a atenção para a letra e cita tanto instrumentação quanto arranjo, mas em uma análise de “Disparada” (1966) de Geraldo Vandré e Théo de Barros.

Ao pesquisar sobre “Luiz Gonzaga, canção e festividade”; Luiz Gonzaga, canção e modernização e “Luiz Gonzaga, canção e políticas públicas” não foram encontrados trabalhos publicados. Refinando a pesquisa para os termos “Luiz Gonzaga, canção e representação literomusical” também não encontrei trabalhos publicados.

Desta forma concluo que existem fortes evidências de que carecem as pesquisas sobre os temas ligados a representações musicais na canção, que vão além da análise da interação entre letra e melodia, que tratem das questões de e instrumentação de forma detalhada e que envolvam a multidimensionalidade sonora ligada a ritmo, escalas, instrumentação (de um modo aprofundado), arranjo, harmonia. Com a escolha de repertório relacionado a momentos sócio- históricos importantes da região nordeste do Brasil da primeira metade do século XX, (estendendo-se para os anos iniciais da segunda) produzido por um artista (e seus principais parceiros) que é tido como símbolo da musicalidade do nordeste. Daí a relevância deste trabalho.

Dentro desta perspectiva, me apropriei do conceito de literomusicalidade de Costa (2001) ² e da semiótica da canção de Tatit (1996) ³ para definir o objetivo central desta pesquisa: o de demonstrar como a canção Gonzagueana e a indissociabilidade entre dois tipos de materialidade: o verbal (conteúdo da letra, mais conhecido, dimensão semântica) e a sua face sonora que envolve melodia, ritmo, arranjo, instrumentação, canto e performance, cria representações através da sonoridade, conotações e imagens do “Nordeste da seca”, e como estas representações geradas a partir daí podem ser re-significadas.

A sonoridade por sua vez, pode ser entendida como o resultado acústico dos

²Nelson Costa refere-se ao uso de, além da palavra, outras práticas discursivas na transmissão da mensagem na canção. Composta pela indissociabilidade entre dois tipos de materialidade: o verbal e o musical. Entende a canção como constituinte da “trilha sonora de nossas vidas”. Desse modo, as representações não decorrem apenas da dimensão semântica da canção, isto é, do conteúdo da letra, mas também da sua face sonora que envolve melodia, ritmo, arranjo, instrumentação, canto e performance. Nessa perspectiva, as análises serão realizadas procurando apreender a canção na sua multidimensionalidade.

³ Luiz Tatit propõe a articulação da letra com a melodia que para o autor são indissociáveis e juntas dão sentido à canção. Consiste no equilíbrio da melodia no texto verbal e vice-versa através de um processo que encaixa o verbal no musical através de formas narrativas, passionais e figurativas que se revezam na expressão cancional.

timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executadas “ao vivo”. Trata-se portanto de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. Quando pensamos em uma orquestra sinfônica, lembramo-nos da música erudita. Quando imaginamos um trio de instrumentistas (sanfona, triângulo e zabumba) e pensamos em forró (TROTТА, 2008).

Para Albuquerque Jr. (1999) imagens e sons são elaborados pela indústria cultural brasileira e são posteriormente reprojatados, construindo narrações das diferentes regiões do país que são assim caracterizadas como geográfica e culturalmente distintas umas das outras. E influenciam, como canção, as percepções e experiências de uma região como, por exemplo, o sertão e a seca da região.

Para Lemos *et. al.* (2002), embora a seca ocorra naturalmente (ainda que seja agravada pelas alterações climáticas antropogênicas), a corrupção, a violência, as crenças rurais sobre o clima e a precariedade econômica resultam num aumento da vulnerabilidade do sertanejo à intempérie que, dependendo da sua classe social, podem sofrer mais ou menos.

Buriti *et. al.* (2012) desconstrói a ideia de que, por exemplo, os processos migratórios do sertanejo ao sudeste, tido como o “Eldorado Mítico” (BURITI *et. al.* 2012, p.11) são consequência exclusivamente do fator climático como causadora de uma natureza local adversa. Já em 1938, Graciliano Ramos com a sua consagrada obra “Vidas Secas” trata de relatar o bioma da catinga como amigável aos homens dos sertões e que permite através de estratégias transculturais a sua sobrevivência tanto biológica quanto cultural.

Corroboro com a ideia de transefrir a responsabilidade das consequências da seca (como a migração), da natureza, para um âmbito terreno ligado às discrepantes diferenças socioeconômicas na região. As políticas de combate à seca tem majoritariamente sido a de propor soluções que tendem a concentrar-se no armazenamento e fornecimento de água, em vez de priorizar a reparação da desigualdade social. Esta abordagem tecnológica de alívio não compreende a realidade das pessoas que mais sofrem. Assim, a seca no Nordeste brasileiro deve ser entendida além de um fenômeno natural, como um problema social complexo que envolve crenças religiosas, política, propriedade de terras, violência e, acima de tudo, desigualdade estrutural que extrapola os limites do próprio “Nordeste da Seca” e que podem ser expressos através de representações contidas em uma canção.

Como consequência da seca, surge a necessidade da migração como solução. Para Ferreira (1996) ainda que em um primeiro momento a migração pode representar até certo ponto a “aventura do deslocamento” (FERREIRA, 1996 p. 180) existe também uma outra

representação importante atrelada ao processo que é o sentimento da perda. Para o autor a possibilidade da conquista de uma vida melhor, vem atrelada ao sentimento de perda do que já se tem irreparável do ponto de vista da integridade da pessoa. A ação do migrar estabelece a necessidade do desprendimento, e aí surge a saudade, como um resgate do ideal imaginado. Para o autor, este sentimento conduz o migrante a se embeber do passado através de do saudosismo.

Por outro lado, Bizarria *et. ali.* (2016) consideram como soluções para o tema, formas de resistência em relação às ideias assistencialistas de solução paliativa para as questões socioambientais do sertanejo. Os autores propõe um novo lugar ao sertanejo, simbolizado por possibilidades de acesso a terra, à educação e saúde. Ainda que os autores apresentem restrições quanto à forma que as políticas públicas foram (ou são) levadas a cabo para a solução dos problemas socioambientais do sertão, consideram estas um avanço para a região semiárida dentro de uma ótica progressista. Assim, a consientização pode ter produzido como resultado, uma posição crítica em relação ao desenvolvimento da região, e cria uma representação que entra em embate com a representação assistencialista do sertanejo vitimizado.

Para Alves (2005) se o que predomina hoje em torno do termo sertão um sentido sócio-cultural construído no decurso do último século, este foi construído a partir da dinâmica de integração e sedimentação da sociedade nacional e do Estado brasileiro. Para o autor a origem do reconhecimento que sertão possui hoje, como espaço de processos de significação de pautas culturais e identitárias, reside nas experimentações feitas na região a partir das décadas de 40 e 50 inseridas no processo de modernização nacional e que tiveram, pelo bem ou pelo mal, a adoção de políticas públicas para as soluções dos problemas socioeconômicos da região vinculados à seca. Processo este que tem início em 1950⁴ com a aprovação do plano econômico lançado pelo Governo Eurico Gaspar Dutra com o objetivo de estimular e melhorar o desenvolvimento de setores de saúde, alimentação, transporte e energia (SALTE) por todo o Brasil e que ficou conhecido por este acrônimo. Poucos projetos do SALTE foram efetivados, mas dentre os que foram, está a construção da usina hidrelétrica de Paulo Afonso⁵ que teve o intuito de fornecer condições energéticas para a modernização da região e é considerado o primeiro grande investimento estatal no setor elétrico (CAPORRINO, 2021).

⁴ <https://memorialdademocracia.com.br/card/plano-salte-quase-nao-sai-do-papel> consultado em 20/07/2024.

⁵ Anos mais tarde a Usina de Paulo AFONSO seria incorporada pela Companhia Hidrelétrica do São Francisco (CHESF), criada dentro das política desenvolvimentista do Goverdno Getúlio Vargas. A CHESF viria a ser a única entidade federal atuante na região a oferecer total cooperação a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) contrand os interesses em junções partidárias do congresso nacional.

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaoes/article/download/10567/7560> consultado em 20/07/2024.

Por outro lado, a chegada da modernidade muitas vezes intensificou a necessidade de interpretar com novas referências as experiências culturais populares de uma localidade (SANTOS *et. alii.*, 2013).

A cultura popular como é entendida assume os valores existentes em uma sociedade como sendo reflexo da sua condição de vida. Pelas relações que mantém com a cultura das classes dominantes, muitas vezes está em oposição a esta (SILVA, 2021). Para o autor, a herança portuguesa na formação cultural do brasileiro, vai marcar sua história e sua religiosidade. O caráter popular dessa religiosidade se dá pela aproximação do fiel com o sagrado, mas em oposição ao doutrinal, sem interferência do clero e das classes dominantes.

Para Santos (2013) o catolicismo popular, ainda que seja derivado de uma “matriz erudita” (p.11) europeia, carrega a influência de várias outras religiões o que acaba por muitas vezes e em muitos momentos se afastando da ortodoxia da igreja. Estas inserções provindas da sabedoria popular incluem, festejos, alguns tipos de promessas e outras práticas realizadas por pessoas ditas “rústicas, atrasadas e não civilizadas. Entendidas como crendices,superstições e erros” (p.12). Essa ideia, baseada na concepção de sagrado divulgado pelos dogmas da igreja, classifica certos atos e manifestações da religiosidade sertaneja enquanto “profanas”. Para o autor muitos dos movimentos sociais ocorridos na região do sertão tiveram como base este o catolicismo popular. Tiveram a sua representação sob a júbice preconceituosa das elites que encontrava no sagrado os limites definidos pela igreja. A religiosidade do sertanejo era vista como crendices, assim como os movimentos sociais derivados eram entendidas como fanatismo, esta fé pode ter sido um dos fatores no estabelecimento de estratégias de enfrentamento que desenvolvem na tentativa de levar uma vida menos tortuosa (TURRI *et.alli.*, 2018). Estas estratégias podem ter permitido ao sertanejo ainda que atravessando dificuldades na vida, encontrasse um espaço para manifestar a alegria através de sua cultura popular e assim como reflexo do seu cotidiano, gerar um paradoxo.

Para Oliveira (2004) o nordeste do modo pelo qual o conhecemos, é uma “invenção musical”. A canção, ao representar o sertão, pode preencher as suas paisagens sonoras e torna-se parte da experiência de vida nordestina. Para Alves (2012) ao tratar esta região geográfica e socioeconômica do nordeste, o sertanejo Luiz Gonzaga e seus principais parceiros, Humberto Teixeira e José Dantas, foram preponderantes na elaboração de representações sertanejas através da canção e da estilização comercial de um gênero musical: o Baião. Gonzaga por ter presenciado as dificuldades e alegrias de seu povo, se sentia apto para expressar as represeções da realidade na qual viviam (TURRI *et.alii.*, 2018).

O pernambucano de Exu, Luiz Gonzaga, desde que tomou gosto pela música e passou a viver dela, sempre buscou parcerias para colocar versos nas melodias por ele criadas e assim procedendo, segundo o próprio artista, teria melhores condições para demonstrar o sentimento do sertanejo⁶. Das 296 que Luiz Gonzaga fez ao longo de sua carreira, 82% foram realizadas em parcerias⁷. Entre vários parceiros que teve, dois deles acabaram se tornando os mais importantes e frequentes: Humberto Teixeira e Zé Dantas. Em 1945 que Luiz Gonzaga foi procurar o recém-formado advogado, cearense de Iguatu, Humberto Cavalcante de Albuquerque Teixeira, que mostrou grande habilidade na criação de versos para as melodias do sanfoneiro. Já no primeiro encontro de ambos, surgiu a peça “Baião”, em 1946, a pedra fundamental a partir da qual começaria a inserção do gênero musical criado pelo sanfoneiro no cenário da música nacional. A dupla cantou dores, paixões e a associação do fenômeno da seca mesclado com a religiosidade do sertanejo. A “Asa Branca”, composição da dupla de 1947, não pode deixar de ser lembrada como a composição de maior sucesso da dupla que exorta o lirismo do sertanejo e que com seu legado, permitiu a vários outros artistas, ao longo do percurso histórico da canção popular brasileira, outorgarem-lhe distintos significados.

O pernambucano de Carnaíba de Flores, José de Souza Dantas Filho, o Zé Dantas, conheceu o seu conterrâneo sanfoneiro (do qual era fã) em 1949. Com Dantas, Luiz Gonzaga estabeleceu uma cumplicidade mais crítica. Médico, Zé Dantas prescrevia em seu receituário de versos uma poesia identificada com o povo sertanejo, misturando legítimas e verdadeiras crônicas do sertão, inclusive, de acordo com Alves (2012), com uma profunda pesquisa das fontes sonoras da região⁸. Ainda em relação a Dantas, Luiz Gonzaga o classificava como um profundo apreciador dos temas relacionados ao sertão. Em canções como “Vozes da Seca” a dupla reivindica políticas públicas para a solução do tema da seca do sertão. A parceria de Luiz Gonzaga com o médico enalteceu o aspecto dançante e narrativo das canções, sem perder a paradoxal ligação com a manifestação de sentimentos criados nas primeiras composições com Humberto Teixeira. Reforçou também os sentimentos de alegria e esperança com respeito ao sertão nordestino, com sua sonhada modernização. Em “Paulo Afonso”, por exemplo, celebra a construção de uma usina hidrelétrica, mas com o olhar crítico sobre o efetivo desenvolvimento socioeconômico do sertão.

Com a estilização de um gênero musical, o Baião⁹, os artistas centralizaram a

⁶ <https://jornal.usp.br/cultura/principais-letristas-de-gonzagao-sao-humberto-teixeira-e-ze-dantas/> consultado em mar/2024.

⁷ <https://gonzagao.com/discografia-de-luiz-gonzaga/> acesso em mar/2024.

⁸ Para Alves (2012) além da musicalidade do sertão, os ruídos naturais da região.

⁹ Alves (2012) diz que Gonzaga também compôs canções abordando outros ritmos nordestinos folclóricos como

expressão sonora da socioculturalidade da região e através da indústria cultural entregaram estas representações para serem compartilhadas com toda a nação. Além disso, tiveram estas representações retrabalhadas por outros artistas, configurando assim o seu importante legado.

Analisarei canções de Luiz Gonzaga, apresentarei suas parcerias musicais, sua personalidade ambígua, seu sotaque e dicção ao cantar, sua indumentária e a elaboração do Baião comercial, aglutinador de diversas representações do nordeste e do sertão.

Os registros culturais do sertão

Para Patrick (2019) o Brasil possui muitos sertões, alguns caracterizados por sua condição geográfica climática do semiárido, outros reconhecidos assim por suas questões culturais e sociais. A definição ampla de sertão começou a ser construída após a chamada “ocupação do vazio” pelo movimento das bandeiras, responsável pelo aumento do espaço territorial da colônia portuguesa nos séculos XVII e XVIII.

Dias (2020) relaciona os estados que abarcam o sertão brasileiro: Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará. O mesmo Patrick (2019) aumenta a relação de estados e inclui Rio Grande do Norte, Sergipe, Piauí e Alagoas como estados portadores de sertão. Posso atestar que existem diversos espaços rurais identificados como sertões. Mas, segundo o mesmo autor, apenas aqueles relacionados com a região nordeste reuniram a imagem de unidade do sertão por excelência, que se tornou independente dos demais sertões e interiores do país e efetivou a identidade de uma área geográfica com a criação de um “monopólio de sentido” para o sertão. Este monopólio só foi possível devido à massificação do consumo simbólico de linguagens artístico-culturais¹⁰ a partir da chegada de dispositivos tecnológicos e industriais ao país. Concentrar-me-ei nos registros sonoros, mas farei alusão especial ao cinema, como apoio na transmissão destes registros.

Para Patrick (2019) o rádio (como tratarei mais adiante) em conjunto com os outros meios de comunicação fez o sertão nordestino ser entendido como base em cinco registros socioculturais: da fome, da violência, da resistência¹¹, da religiosidade e o da criação artístico-popular através da ludicidade festiva. Verificarei nesta pesquisa que Luiz Gonzaga

xaxados, côcos e o forró. Mas para o autor, foi o seu gênero autoral, o Baião, que para CORTES (2014) é uma mistura das memórias sonoras do sertão vivido por Gonzaga e da sua experiência musical urbana vivida no Rio de Janeiro, que sintetizou todos estes fatores em um único gênero, e representou entre 70 e 80% da produção cancional do artista. Por isso atribui a este, maior importância na criação de representações literomusicais.

¹⁰ O autor relaciona a literatura, o cinema e a música popular e as telenovelas como as linguagens específicas.

¹¹ Neste ponto da resistência tento detalhar o conceito considerando não só a resistência física necessária para atravessar as intempéries climáticas da seca, mas também a emocional, da saudade, devido a falta de sua terra natal e das pessoas queridas causada pela necessidade de deixar a sua terra, dentro dos processos diaspóricos.

participa de alguns deles com restrições, segundo Oliveira (2004), ao campo da violência. Outras vezes, cria ambientações com sua obra para a criação de outros registros culturais como o das lutas sociais e modernização. Evidencio que o “Nordeste da Seca” participou da produção musical popular brasileira dentro destes diversos registros socioculturais: festividades (capítulo II), migrações e a ressignificação com as lutas sociais (capítulo III), fome (capítulo IV), resistência e modernidade (capítulo IV e V), saudade (capítulo III), paisagem local com o voo dos pássaros (III), o correr das cachoeiras (capítulo V) e religiosidade (III). Mostro que as canções celebram a chuva bem como as oportunidades de desenvolvimento da região com as devidas críticas quando necessário. Que o sertanejo se entristece com a seca, mas não se reconhece como vítima. É também forte e capaz para trabalhar para superar as dificuldades. E, independentemente da temática, celebra a alegria dos festejos do sertão, criando um antagonismo próprio, que é uma característica importante das canções Baião. A conjugação deste antagonismo oferece a possibilidade da criação de inúmeras formas e representações literomusicais para o sertão, como evidencio nesta pesquisa.

Talvez as gravações de discos de 78 rotações por minuto tenham sido a primeira forma de se fazer o sertão ser representado pela fome através da canção, e notado por um público maior. Com gravações de canções como a de Eduardo das Neves em 1915 “Pobres Flagelados”, o autor satiriza a postura das classes abastadas do Rio de Janeiro em organizar encontros de “chás” sofisticados para angariar doações em forma de caridade para os atingidos pela seca e que de certa forma, segundo Secreto (2020), sustentam a representação de vítima passiva do sertanejo frente à situação. Registrada pela Casa Edison, esta peça talvez tenha sido a primeira iniciativa sonora de tratar o tema de como era levado a cabo a relação seca/sertanejo e o preconceito que os habitantes das regiões mais ao sul do Brasil, tinham em relação aos “flagelados”. O nordeste, assim, começou a ser descoberto, por um número maior de pessoas, inclusive no campo musical.

O Rádio, por sua vez, será objeto frequente de aparição no trabalho. Foi através dele que o sertão se fez conhecer efetivamente na sociedade de massas. Para Alves (2012) foi o meio que dominou a entrega de conteúdo simbólico durante a década de 1940 e 50¹². Permitiu assim a Luiz Gonzaga, distribuir imagens do sertão através do Baião, que foram incorporadas na memória sonora de um número significativo de brasileiros que uma vez sensibilizados com a escuta do gênero cancional e de suas representações literomusicais,

¹² Para o autor, o Brasil com cerca de 57% de analfabetos e o baixo poder aquisitivo da população da época, limitava o alcance de outros meios de comunicação cultural como a literatura e o cinema.

tornaram o Baião comercialmente interessante, atendendo às necessidades propagandísticas¹³ de uma sociedade de consumo emergente. Assim, pode-se afirmar que o gênero, foi um importante meio de veiculação usado para a promoção de venda de certos produtos urbanos e modernos que, feitos através do Rádio, teve como consequência a procura em disco pelas canções vinculadas às propagandas destes produtos.

Para Alves (2012) o Baião foi único na reunião das sonoridades locais do sertão com as experiências urbanas dos artistas que compunham e apresentavam as canções do gênero, e isso, diferente dos sons rurais e versos cantados até então, foi um fator importante na aceitação do público. O Baião foi uma construção paulatina, como também sugere Alves (2012) e evidenciarei nesta pesquisa como as representações literomusicais também foram incorporadas paulatinamente na obra cancional do sanfoneiro e de seus parceiros.

Com Luiz Gonzaga aliado a um importante meio de comunicação, o que era o isolado nordeste, passou a ser mais notado pelas massas à medida que os principais centros urbanos do sul (São Paulo e Rio de Janeiro) começaram a tomar maior conhecimento por exemplo do fenômeno da seca que assola frequentemente aquele território.

As canções de Gonzaga e seus parceiros, aqui estudadas, evidenciam o gênero artístico da canção como portadora de representações literomusicais e que, vocalizadas de maneiras específicas, contribuíram para certas formas de escuta, participando assim da construção social do Brasil, com suas visões que percorrem desde a ruralidade, urbanização, modernidade, classes sociais e até políticas nacionais.

Metodologia de pesquisa

A pesquisa realizada é de caráter qualitativo, pois investiga como as canções de Luiz Gonzaga e seus principais parceiros constroem representações do Nordeste, em especial da região do sertão, bem como em que medida uma mesma canção pode adquirir outros sentidos e significados atribuídos pelo performer, em registros realizados em contextos históricos diferentes.

¹³ Para Alves (2012) a criação do programa-série “O Mundo do Baião” na Rádio Nacional em 1951, que contou com a importante participação dos principais músicos parceiros de Gonzaga dentro do projeto Cancioneiro Royal, vinculava a “realeza” do cantante com a nobreza da indústria alimentícia que o patrocinava. Esta ligação foi um importante passo para que as canções de Luiz Gonzaga fossem veiculadas por outras rádios como a Tupi e Mayrink Veiga. Segundo o autor, o programa era veiculado no horário “nobre” da rádio da época, as nove da noite. Essa experiência veio de modo quase simultâneo à veiculação da imagem carismática do artista sanfoneiro-vaqueiro através de outros meios, como as revistas, e por meio dos registros em discos, aumentando a sua visibilidade perante o público, despertando o interesse de outras empresas a ligar a imagem de seus produtos a imagem de Gonzaga.

Ressalto que todas as canções serão analisadas dentro do contexto ou momento histórico em que foram produzidas. Os parâmetros analisados em todas as peças serão:

- Apresentação da letra com eventos musicais;
- Esquema da forma da canção;
- Instrumentação;
- Ritmo;
- Melodia;
- Semiótica da relação melodia e letra: Narração e Passionalização.
- Harmonia;
- Relação Harmonia/Melodia.

Adotarei o caráter qualitativo de Netto (2011) que adota a posição metodológica marxista de oferecer ao pesquisador uma proposta diferente a um “conjunto de regras formais que se aplicam a um objeto que foi recortado para uma investigação determinada nem, menos ainda, um conjunto de regras que o sujeito que pesquisa escolhe, conforme sua vontade, para 'enquadrar' o seu objeto de investigação" (p.52).

Nesta linha, Antônio Candido em sua obra *Literatura e Sociedade* (CÂNDIDO, 2011) ressalta que em uma pesquisa feita em profundidade, os pontos pesquisados podem ser apresentados de forma livre de modo a conduzir a uma interpretação coerente. Ressalta o autor que o analista pode enfatizar em sua análise, um dado elemento que julgue importante ao tema texto. No caso desta pesquisa, os pontos destacados em cada análise serão as incorporações literomusicais feitas na canção analisada, uma vez que são parte da estrutura da obra e como demonstrarei no decorrer da pesquisa, elas foram incorporadas de modo paulatino às composições de Gonzaga. Desse modo, os parâmetros analisados não seguirão a mesma ordem em cada canção de modo a preservar a fluidez de texto e não compartimentalizá-lo. Além disso, as representações que já tenham sido detectadas em análise prévia poderão, caso encontradas, não fazer parte do texto principal da análise da canção subsequente, mas sua presença será evidenciada em um anexo à dissertação.

Analisarei mais de uma versão de uma peça do repertório, quando encontre mudança de sentido entre versões diferentes da mesma. Neste caso, será dada ênfase no texto às diferenças literomusicais encontradas entre elas. Não considero necessário repetir a análise dos pontos comuns, que serão apenas citados. Neste ponto também, a letra da canção poderá ser apresentada mais de uma vez caso haja mudanças significativas no modo de cantar.

Este último ponto é especialmente relevante no capítulo III, quando trato pontualmente de como a performance de uma canção pode aportar representações do

nordeste, mas com sentidos diferentes baseado em referenciais teóricos específicos¹⁴ como Cook (2008) e Finnegan (2008) que trazem o conceito da performance da canção na elaboração de diferentes sentidos para a mesma.

Com base nesses parâmetros **analisados**, pode-se afirmar que as práticas musicais tradicionais da população de uma determinada região também fazem parte desses critérios objetivos e que estão sempre em disputa entre sujeitos dotados de visões de mundo e interesses diversos e muitas vezes conflitantes que lhes atribuem significados. Estão, portanto, inseridos no campo das lutas de representação. Essa é, em parte, o suporte conceitual desta pesquisa.

¹⁴ Para Bakhtin (2003) o sentido (*smisl*) é uma categoria central. Chama sentido às respostas a perguntas. Aquilo que a nada responde se afigura sem sentido, afastado do diálogo. O significado é único, abstraído do sentido. Nele existe uma potência de sentido ligado ao momento a que foi proposto como forma discursiva. (BAKHTIN, 2003). Chartier, 1991 também sustenta a hipótese da construção de sentido, efetuados por diferentes modos de recepção (a escuta sendo um deles) ser historicamente determinado por referências que “variam de acordo com os tempos, os lugares, as comunidades” (CHARTIER, 1991 p. 178).

I

Um pouco de Gonzaga**Surgimento e Sucesso**

Para Santos (2004) entre as décadas de 1910 e 1920 apareceram os primeiros traços da música que hoje é conhecida como nordestina. Porém, não havia um processo de divulgação destas manifestações. Segundo Mello (1997) naquela época, peças musicais conhecidas como “Luar do Sertão”, de autoria de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, permitiram à cidade do Rio de Janeiro, que para Araújo (2020) já se destacava como “epicentro da vida política e cultural do país”, e a outros centros urbanos do país, assistir ao surgimento de conjuntos musicais pernambucanos como a *Turunas de Pernambuco*, constituída pela dupla Jararaca e Ratinho, e *Turunas de Mauricéia* formada pelos cantores Luperce Miranda e Augusto Calheiros.

Ainda para Mello *et al* (1997), embora musicalmente importantes, a repercussão dos trabalhos artísticos destes artistas era restrita. As emissoras de rádio, que chegaram ao Brasil em 1923¹⁵, tinham uma programação baseada somente em palestras, conferências e música erudita. Essa situação começa a mudar a partir de 1932 quando o governo de Getúlio Vargas autorizou a veiculação de propagandas nas programações das transmissões radiofônicas e a consequente formação de receita própria pelas rádios, transformando-as em grandes empresas de comunicação. Em 1936 a inauguração da Rádio Nacional que, associada ao surgimento de novas emissoras privadas, começou a oferecer um novo modo de se comunicar com o povo através de programas esportivos, humorísticos, noticiários e novelas. A incorporação da emissora ao patrimônio da União em 8 de março de 1940, durante o governo de Getúlio Vargas, forneceu condições que conduziram a emissora a ser o grande fenômeno de expressão da cultura popular brasileira e uma das cinco maiores rádios do mundo, além de consolidar e influenciar a formação de grandes artistas brasileiros¹⁶, entre eles, o de Luiz Gonzaga a partir da segunda metade da década de 40.

Luiz Gonzaga também conhecido como “Sanfoneiro do Riacho da Brígida” ou o

¹⁵ Rádio Sociedade de Propriedade de Roquete Pinto e Henrique Miorize e a Rádio Mairink Veiga em 1926. (CABRAL, 1975).

¹⁶ <https://www.ebc.com.br/especiais/radionacional80anos#:~:text=Apogeu%20e%20novos%20rumos,forma%C3%A7%C3%A3o%20de%20grandes%20artistas%20brasileiros>, consultado em abril/2024.

“Lua” nasceu em 13 de dezembro de 1912 na fazenda Caiçara de propriedade do Coronel Sete Moreira, descendente do Barão Guálter Martiniano de Alencar Araripe, localizada no município de Exu - PE na região da Serra do Araripe (MORAES, 2010). Era filho de Dona Santana e Januário (que era sanfoneiro e luthier do instrumento).

[...] Pegava um bodoque, um bisaco e danava-se no mundo em companhia de Joca. À noitinha, logo após tirar o grude das orelhas com sabugo e limpar os dentes com raspa de juá, engolia um cafezinho com cuscuz e corria alvoroçado para a sala, disputando com os irmãos um lugarzinho no colo materno, enquanto o pai tocava bonitas toadas aprendidas nas ribeiras do Pajeú [...]. (Ferreira, 1986 p.13).

Para Ferreira (1986), entre os dez e onze anos de idade, o pequeno Luiz já demonstrava habilidade com a sanfona. Percebendo que o garoto podia ser útil em suas apresentações, Januário, tido como um “mestre sanfoneiro” da localidade começa a incluir o jovem Luiz para tocar o fole em suas apresentações. Com o capricho de não querer tocar em festividades em que seus filhos participassem, o patriarca recusou um convite para substituir um sanfoneiro em um evento em que seus filhos estariam presentes e ofereceu o próprio Lua para substituí-lo na apresentação. O jovem Luiz Gonzaga, à espera desta oportunidade, teve pela primeira vez a possibilidade de animar uma festa de responsabilidade. A partir daí, o artista pôde demonstrar toda a sua intimidade com performance musical e os convites passaram a ser frequentes para animar os bailes da região.

Ainda segundo Ferreira (1986), após uma desilusão amorosa, o jovem sanfoneiro entra para a vida militar. Em meados de julho de 1930, numa época de agito político e social no Brasil, participou de alguns movimentos da corporação que o levaram a deixar as fronteiras do estado e servir em Minas Gerais e posteriormente no Rio de Janeiro. Em meados de 1939 era tocador de corneta no quartel e foi apelidado de “Bico de aço” e recebeu a sua baixa da corporação. Licenciado, obteve autorização do comandante para ficar aquartelado provisoriamente no Rio de Janeiro. Seu único patrimônio era uma sanfona alemã de oitenta baixos adquirida em São Paulo, e a sua habilidade em tocá-la. Ao receber a sugestão de começar a explorar artisticamente a vida noturna da região do Mangue da capital, conheceu o violonista boêmio Sepetiba e Xavier Pinheiro, um músico veterano das noites cariocas¹⁷.

¹⁷ Neste mesmo período Gonzaga teve aulas de acordeon com Antenógenes Silva um renomado sanfoneiro que lhe ensinou um repertório de tangos, necessário para atender aos pedidos dos frequentadores das localidades onde tocava. <https://dicionariompb.com.br/artista/antenogenes-silva/> consultado em abr/2024.

Para o mesmo autor, Sepetiba e Pinheiro conduziram Gonzaga à possibilidade de se apresentar substituindo artistas em um cabaré da Rua Mem de Sá conhecido como "Tabu", e estendendo a experiência para outros locais, conduziram o sanfoneiro a se transformar em “um nômade das noites cariocas”. Com a sanfona no peito e o pires de gorjetas à sua frente, muitas vezes foi tentado a desistir da empreitada musical na cidade. Mas com certa experiência adquirida, conseguiu melhorar o nível das localidades onde se apresentava. O *Elite* (uma famosa gafeira na Praça da República) passou a ser palco das apresentações do sanfoneiro. Ali conheceu o pianista Amyrton Vallim¹⁸, que era muito popular no mundo radiofônico e que ofereceu a Gonzaga a primeira oportunidade de ter contato com a Rádio Nacional com a participação no programa *Papel Carbone*, ocasião em que o sanfoneiro imitou Antenógenes Silva, seu antigo professor e o sanfoneiro oficial da rádio.

Em 1941, o sanfoneiro participou do programa de calouros coordenado por Ari Barroso na Rádio Tupi. Para Ferreira (1986) Gonzaga inicia aí a sua jornada rumo ao sucesso. No auditório da rádio, com a participação do cantor e radialista Almirante na banca de jurados, Ari Barroso anuncia o nome do sanfoneiro que apresenta uma composição sua de nome “Vira e Mexe” e foi aclamado pelos presentes no auditório da rádio. Os jurados lhe atribuíram nota máxima e o sucesso da participação de Gonzaga no programa da rádio Tupi abriu novas portas para o sanfoneiro. Começaram a aparecer convites para participar em outros vários programas radiofônicos. Surge o convite para substituir um acordeonista nos estúdios da RCA e logo, já teria com seu talento demonstrado, um contrato com a gravadora com a promessa do diretor artístico do selo em ter o seu nome registrado em fonograma. Em março do mesmo ano, Gonzaga assinou o seu primeiro contrato com a Rádio Clube do Brasil o que lhe rendeu o convite para participar como substituto do mesmo Antenógenes Silva no programa “Alma do Sertão”¹⁹ apresentado por Renato Murce.

¹⁸O pianista Amyrton Vallim nasceu em Vila Isabel (Rio de Janeiro), 18 de dezembro de 1913. Cego começou a tocar piano de ouvido aos 9 anos. Aos 13 anos iniciou seus estudos de piano clássico e formou-se em teoria e solfejo pela Escola Nacional de Música. Aos 17 anos estreou profissionalmente e foi pianista de várias rádios, tendo atuado na Rádio Nacional por 35 anos, em programas como *Hora do pato*, *Papel carbono*, *Trem da alegria*, e muitos outros e ficou conhecido por criar ao lado de sua esposa, Ivone Vallim, o “Piano de Ouvido”, um método e curso que ensina música popular de um modo prático, simples e rápido. https://memoria.bn.gov.br/pdf/144428/per144428_1952_00153.pdf consultado em abr/2024.

¹⁹O programa de rádio *Alma do Sertão* da rádio Clube era apresentado por Renato Murce e trazia representações artísticas do sertão como poesias e moda de violas. Segundo Ferreira (1986) o Programa foi transferido para a Rádio Nacional e o apresentador levou toda a sua equipe à nova emissora. Esta foi a entrada definitiva de Gonzaga à emissora. O programa ficou no ar por mais de trinta anos, sendo as gravações do sanfoneiro eram distribuídas para as emissoras de rádio do interior do Brasil.

<https://www.recantodasletras.com.br/biografias/4867584> acesso em abr/2024.

Durante aproximadamente quatro anos, Gonzaga permaneceu na RCA gravando apenas como solista, se bem que já era marcante a sua presença como cantor na quase totalidade de programas de rádio cariocas. Só depois do término da segunda guerra mundial é que o artista consegue conquistar o seu grande espaço nas massas e no seio da música popular Brasileira em que pode disseminar nos grandes centros urbanos, principalmente do sudeste, a música nordestina.

Para Santos (2004) dentro deste contexto, Gonzaga modifica a forma de apresentação da música nordestina. Trouxe a ruralidade do sertão para a urbanidade da cidade grande com um gênero musical criado por ele, com uma instrumentação característica e que a partir de 1946 permitiu ao sanfoneiro se tornar um fenômeno de ebulição cultural no Brasil.

[...] O Nordeste precisava de um novo ritmo de expressão (...) Na verdade, o ritmo radiofônico da época exigia que as canções fossem mais dançantes (...) e foi com o baião que Luiz Gonzaga fez sua primeira entrada triunfal na história da música popular brasileira[...] (COSTA, 2012 p.138).

Para Ferreira (1986) Gonzaga permaneceu na Rádio Nacional até o início de 1951. Neste mesmo ano assina com a emissora Mayrink Veiga e é homenageado pela direção da gravadora RCA pelo transcurso do seu décimo ano de exclusividade com o selo. Consegue a liberdade de organizar um programa na rádio, realizando a sua vontade de exaltar ainda mais a música Brasileira e sertaneja, seriamente ameaçada com a infiltração de ritmos estrangeiros. Em suas performances, o sanfoneiro escolhia os números musicais, algumas horas antes do início das apresentações. Reunia os seus companheiros para um curto ensaio e se realizava com sua música alegre e seu sorriso contagiante. Dominava o auditório com muita prosa e movimentação no palco. Por mais de uma década Gonzaga conseguiu que as suas canções fossem consideradas de moda, muito consumida e aplaudida, além de abrir caminhos para que muitos outros artistas e intérpretes nordestinos, através de parcerias estabelecidas com o Lua, conseguissem se firmar no cenário musical.

Ostracismo

Para Santos (2004) a partir de 1950, a chegada da televisão ao Brasil, com a inauguração da TV Tupi, seguida da abertura de outras emissoras até a metade da década, colaborou para que, mesmo que tenham sido realizadas em sua maioria no eixo Rio - São Paulo, houvesse uma mudança no padrão sociocultural que se desenvolveu no país a partir de

1956. Trouxeram uma nova referência para a sociedade. Uma referência moderna, de valorização do urbano e dos emblemas sinalizantes do progresso e modernização que se anunciava para o país. Esse processo afetou o caminhar da carreira de Luiz Gonzaga²⁰. Denominado de *Ostracismo*, o período compreendeu os anos de 1956 a 1967. Nessa fase, a música do Rei do Baião deixou de ser executada nos principais programas radiofônicos e houve o seu afastamento artístico dos centros urbanos do país. Ainda, as manifestações artísticas iniciadas em meados dos anos 50 intensificaram suas ações com base nas propostas do governo de Juscelino Kubitschek²¹. A TV não transmite o baião, mas sim apresenta a novidade das manifestações musicais e ao novo estilo propagado pela “juventude transviada” brasileira, que apresenta como referências os atores de Hollywood, e a música norte-americana. O chapéu de couro de Gonzaga foi substituído pela jaqueta de couro, a alpercata pelos sapatos feitos de pele cosida, característico dos índios norte-americanos. A sanfona pela guitarra elétrica. E assim, houve praticamente a expulsão durante a década de 1960, dos gêneros nacionais (dos choros, marchas, baiões batucadas e Sambas) que costumavam liderar as transmissões do rádio da década anterior, dos meios de veiculação para as massas (TINHORÃO, 1998).

[...] A televisão transforma músicos em heróis, portadores de um novo gosto musical e também de novos comportamentos com os quais o público, sobretudo o jovem, busca uma identificação [...] (MAMMÌ, 2004, p.14)

Ainda para TINHORÃO (1998), no campo musical, a importação do Cool Jazz e do Bebop, ainda combinados ao impressionismo erudito de Debussy e Ravel, e também com elementos do samba sincopado, deram fundamentos para o surgimento da Bossa Nova e a sua apreciação por uma classe média intelectualizada consolidando a influência norte- americana, como a representação do moderno, e do novo.

²⁰ Em seu momento áureo, o Rei do Baião foi considerado o “Rei do Pop”. Com a sua vestimenta, e suas turnês que iam muito além do eixo Rio-São Paulo e uma grande disposição para propagandar qualquer tipo de produto (desde café e bebidas até bicicleta) foi um pioneiro em estabelecer estratégias que o negócio artístico tornaria mais tarde comum (FERREIRA, 1986).

²¹ O novo presidente ao assumir o cargo em janeiro de 1956, apresentava um projeto político ambicioso, cuja função essencial era transformar e empreender mudanças estruturais na sociedade Brasileira, considerada economicamente atrasada. A nova mentalidade governamental considerou atrasados os entendimentos dos governos anteriores. Com as propostas de mudanças no campo econômico, se seguiram mudanças no padrão cultural com a mudança do padrão de consumo no país. Nesse contexto, a novidade, a TV, desempenha um papel de embate com o rádio, principal difusor da música de Gonzaga, e preponderante para se entender o período de ostracismo do artista (SANTOS, 2004).

Segundo o autor, o surgimento da Bossa Nova foi assim incluído no processo de mudança cultural proposto, à medida que os programas de rádio da década anterior, apresentados ao vivo, perdiam suas audiências. Com redução drástica nos seus elencos, a operação culminou com a demissão de artistas e a exclusão das orquestras dos quadros de diversas rádios. A Bossa Nova se adequou a esse novo contexto inclusive em suas dimensões de potencial publicitário:

[...] O que a bossa nova teve, mais do que num suporte ideológico, foi um astuto lançamento publicitário nas mãos do mais brilhante homem de marketing que a indústria fonográfica nacional já teve. O movimento criou polêmicas, brigas pessoais, teve musas, gírias, próprias, lendas. Andre Midani então na Odeon era o primeiro executivo do disco no Brasil a perceber que depois de Elvis Presley, o consumidor de música no mundo passa a ser o jovem. Fazer da Bossa Nova o movimento jovem nacional implicava em transformar em velhos todos os que tinham vindo antes [...] (PAIANO, 1994, p. 74).

Nesse novo cenário musical, as composições que versassem sobre seca, migração, boiadeiro, e festa junina, não exerciam atração aos ouvidos do novo público urbano. A este, naquele momento, lhe interessava ouvir músicas que falassem de amor, flor, mar entre outras belezas. O espaço para o Nordeste ficou limitado e associado ao atraso nesse novo cenário musical brasileiro.

Gonzaga, apesar disso, continuou a compor e gravar os seus baiões, e se o cenário já era desfavorável para as vendas de seus álbuns frente à conjuntura da época, o que dizer se ele ainda aparecesse com a indumentária de cangaceiro na capa? O Lua (como era conhecido Gonzaga) e seu parceiro Zé Dantas, então, na tentativa de salvaguardar vendas e estar alinhado com a modernidade da época, aparecem na capa de álbum de 1959 (figura 1) muito “bem vestidos”, sentados sob um sofá com estética condizente à época moderna. Sorrindo e fazendo a sua música alegre, dócil e “civilizada”, na tentativa frustrada de vender o ar de modernidade esperado pelo público²².

²² DREYFUS (2012) evidencia que nessa época de ostracismo, cidades afastadas dos grandes centros não foram totalmente influenciadas pelos meios de comunicação de massa e pelos padrões culturais urbanos vigentes. A música do sanfoneiro, ainda mantinha o seu toque de maestria.



Figura 1: Capa do Álbum de 1959- *Luiz Gonzaga canta os seus sucessos com Zé Dantas*, RCA Victor – BBL-1058.

Ressurgimento

Após o período de ostracismo (final dos anos 60) em que o baião foi considerado um ritmo arcaico da música popular brasileira, ressurge Luiz Gonzaga no cenário artístico nacional, desta vez, associado ao moderno Tropicalismo²³. Apoiado por aquela então juventude, que em sua infância entrara em contato com a música brasileira ouvindo os seus baiões, os artistas tropicalistas sempre citavam Luiz Gonzaga como referência musical para suas apresentações (SANTOS, 2004). Em entrevista realizada em abril de 1968 ao escritor Augusto de Campos, por exemplo, Gilberto Gil²⁴ identificou Gonzaga como uma importante figura na sua formação musical (CAMPOS, 1968).

Outro dado que reforça a importância de Luiz Gonzaga no cenário, desta vez pós-tropicalista²⁵, foi a gravação de “Asa Branca” realizada por Caetano Veloso, durante o exílio em Londres, que entrou para o seu álbum de 1971 autointitulado.

²³O tropicalismo surgiu da necessidade de buscar algo novo na música brasileira. Aceitava a incorporação de elementos da cultura estrangeira, mas que se apresentasse fundida com a cultura brasileira através de alegorias, irreverência e improvisação musical. Gilberto Gil, em entrevista para a revista Bravo! Em dezembro de 2012 (p. 24-31) diz com risos que Gonzaga revelou-se tropicalista antes do tropicalismo. Um antropofágico. Por um lado se inseria profundamente na cultura Brasileira, negro-mestiça, por outro, dialogava com os gêneros estrangeiros quando trabalhava nos “inferninhos”. Esse comportamento pavimentou a estrada para vários outros artistas com o acordeão na agenda sonora até dos sucessos atuais.

²⁴Foi em Ituaçu, onde vivia Gil, que o artista, aos quatro anos de idade, obteve o primeiro contato com a sonoridade e as representações de Luiz Gonzaga, através da música feita por repentistas, sanfoneiros, violeiros e os cegos locais que cantavam enquanto esmolavam. Quando foi lançado, dizia maravilhado “ Ele canta como o pessoal de Ituaçu, ele é o nosso cantor!” identificando-se ainda mais com sua voz, palavreado e ritmos”. Gonzaga acabou se transformando em seu primeiro fã.

²⁵O pós-tropicalismo (1969-1974) foi um movimento surgido logo após o tropicalismo, sendo caracterizado por canções de caráter "sombrio", a auto marginalização, a solidão, a tristeza, a escuridão, a temática da morte e o sentimento de derrota. << https://pt.wikipedia.org/wiki/Tropic%C3%A1lia#cite_note-10>> consultado em 08/03/2024.

[...] Quando era bem pequeno, gostava era de Luis Gonzaga mesmo, era louco Por Luis Gonzaga, minha mãe dizia assim: liga o rádio no programa de Luiz Gonzaga que Caetano gosta. E eu tava triste sem gosto, frio, sem vontade naquela época. É um disco que não gosto de ouvir. Só gosto de Asa Branca [...] (Entrevista de Caetano Veloso à revista musical O BONDINHO, em fevereiro de 1972, p. 8).

O impacto da gravação de Asa Branca por Caetano Veloso foi manifestado por Gonzaga como uma das maiores emoções que teve na vida. Uma das maiores expressões da tristeza, especialmente quando o cantor faz a “gemedeira”. (DREYFUS,2012).

[...] Reouvindo Luiz Gonzaga, lua, molhando os pés no riacho, que água fresca, nosso senhor! Uma casa com varanda dando para o norte, centro, sul inteiro onde reinou o baião. [...] Ele foi o cara que, no seu tempo, mais e melhor explorou a riqueza possível dos novos meios técnicos. Ele inventou uma forma de conjunto: sanfona, zabumba e triângulo, um tipo de arranjo, um uso do microfone. Ele sugeriu uma engenharia de som[...] (VELOSO, 1972, p. 69).

Para Ferreira (1986), outro episódio que contribuiu para a redescoberta do sanfoneiro foi através de uma relação previamente estabelecida de Luiz Gonzaga com o produtor musical Carlos Imperial. O sanfoneiro aceitou o convite para abrir um festival musical no início da década de 70, em Guarapari, no Espírito Santo. Influenciado sobre um boato que a sua “Asa Branca” seria gravada pelos Beatles, aproveitou a oportunidade para realizar uma aproximação com o público jovem da época, o que pode ter sido um gatilho para a aproximação do “Lua” com o público da Tropicália. Entusiasmado com essa nova onda de participação em festivais e movimentos jovens, Gonzaga decidiu consolidar a sua presença no meio da nova geração. Nos estúdios da RCA, e com a voz disciplinada, grava um LP intitulado *O canto jovem de Luiz Gonzaga*. Nesse álbum editado em 1971, com arranjos do maestro Guerra Peixe, o artista interpreta canções de muitos artistas, inclusive tropicalistas, que se diziam influenciados por ele como Jocaífi, Gilberto Gil, Gonzaguinha, Edu Lobo, Caetano Veloso, Vandrê, Nelson Motta, entre outros, e comprova que mesmo com o seu mundo musical invadido pela estridências sonoras, extravagantes, e com percussão estranha, consegue inserir a sua sanfona afinada e melódica, mostrando que a sua sonoridade ainda articulava (FERREIRA, 1986).

Do lançamento desse disco, uma apresentação foi lançada: “Luiz Gonzaga volta para curtir” e consolidou a sua segunda fase de sucesso (figura 2). Um espetáculo realizado no Rio de Janeiro, em 1972, organizado por José Carlos Capinam, que foi atendido por jovens estudantes em sua maioria. E finalmente o artista pode voltar a aparecer nas capas dos álbuns com a sua indumentária de vaqueiro como nos mostra a figura 3, sem comprometer o seu sucesso.



Figura 2: Recorte da edição de janeiro de 1971 da revista realidade p.129.



Figura 3: Capa da repressagem do Álbum de 1959- *Luiz Gonzaga canta os seus sucessos com Zé Dantas* feita em 1970.

II

Um novo Baião

O despertar para a criação do ritmo do baião²⁶ talvez tenha tido início involuntário na ocasião em que Gonzaga se apresentou em um bar na zona do mangue do Rio de Janeiro, e estudantes cearenses que ali frequentavam pediram a Gonzaga que executasse “aquelas músicas que Januário costumava tocar” nos seus “oito baixos” para os jovens dançarem nos terreiros de forró do Araripe. Gonzaga, que até então só executava ritmos importados como Valsas, Polcas e Mazurcas (FERREIRA, 1986), resolveu aceitar o desafio e executou as peças “Vira e Mexe” e “Pé de Serra”, ambas as composições suas. Isso abriu os ouvidos do sanfoneiro para o escutar do Nordeste (ALBUQUERQUE JR., 1999). Um processo que ao mesmo tempo foi de aprendizagem e de criação. Criação estratégica, o desejo de cantar e tocar as coisas do sertão de acordo com as suas memórias e experiências rurais da região, sem abrir mão da sua vivência musical urbana, foi vagarosamente gestado por 6 a 7 anos (e talvez ainda muito pouco explorado) e que ganhou consistência e forma. Rendeu um produto que compreendeu o sucesso do artista e ao mesmo tempo permitiu aos ouvintes nordestinos escutar as representações sonoras da região (ALVES, 2012). Para Trotta (2008) Gonzaga foi o arquiteto desta transposição criando uma nova sonoridade para a música nordestina que para SOUSA (2013) intensifica o caráter de sertanejo com uma idealização de tríade instrumental inovadora.

Ainda Segundo o autor (2012), para esta construção o acordeonista investiu, entre 1939 a 1941, tempo para um grande aprendizado com o desenvolvimento, refinamento e apuração técnica de seu instrumento, e do estabelecimento de contatos com profissionais do ramo musical o que teve como consequência o domínio proficiente de sua sanfona e o aperfeiçoamento do seu poder de persuasão. Frente a essas novas capacitações e de acordo

²⁶ Para o Maestro César Guerra Peixe (PEIXE, 1955) o Baião não foi criado por Gonzaga, mas sim estilizado comercialmente pelo Sanfoneiro. Em um artigo para a edição de fevereiro de 1955 da Revista da Música Popular, o maestro fluminense apresenta uma coletânea de informações sobre as diversas origens do Baião. Segundo o autor, as informações sobre a primeira elaboração de um Baião no Brasil são de pouca precisão e muita diversidade. Para Guerra Peixe, se ouve falar de Baião no país desde o Séc. XIX em diversas referências: na ameríndia, em Portugal, no Lundú e Maxixe da Bahia, nos folguedos do Maranhão, nas bandas de pife e cabloquinhos recifenses e no toque dos cantadores violeiros nordestinos. Neste último, com características rítmicas específicas com harmonia simples. Melodicamente, o maestro estabelece ainda relação das estruturas musicais presentes nas peças dos violeiros com os poemas cantados gregos, e toda uma herança de interlúdios e até mesmo o modalismo. Para o autor, ainda, frente a toda esta riqueza de características originárias o Baião comercial, traz esquemas padronizados estereotipados apenas com seus elementos musicais mais destacados. E finaliza com o lamento da não divulgação do Baião em sua plenitude pela radiofonia da época, e deixando de aproveitar a sua participação nos ares de renovação que a música urbana atrevesava naqueles meados de aos 50.

com Ferreira (1986), outra decorrência do despertar causado pelo encontro com os estudantes cearenses foi a participação do jovem sanfoneiro no programa de calouros coordenado por Ari Barroso. No mesmo ano, Gonzaga pisa pela primeira vez em um estúdio de gravação e entre valsas e mazurcas registra, após alguma insistência, o seu “Vira e Mexe” e “Pé de Serra”. Duas peças com o “teor nordestino” (ALVES, 2012). Segundo essa mesma referência às duas obras musicais são chamegos, choros acelerados, com influências de polca, mas que com suas recriações de memórias lúdicas representaram uma tentativa de pertencimento ao universo da efetiva profissionalização musical. A partir daí, Gonzaga percebe²⁷ que mediante a elaboração de um repertório e através de “condições sociais de possibilidades”, poderia estar presente no pináculo do mercado musical brasileiro daquela época de forma estável²⁸. E que, como resultado, daria a ele as oportunidades de criar o seu projeto de baião a partir de 1946 que envolvia a elaboração de um novo gênero de canção urbana inspirado nas suas memórias da música popular tradicional do interior do Nordeste.

Ainda segundo Alves (2012), Gonzaga inicia três processos: O primeiro com o objetivo de associar-se com vários parceiros letristas; o segundo de obter proficiência no canto o que lhe daria a capacidade de cantar as suas próprias composições; e o terceiro, mais tardio (mas não menos importante), foi o de adotar a indumentária de vaqueiro. Esses processos almejavam a criação de algo novo, que fizesse referência à sua vida rural do sertão e à sua formação musical desde que passou a viver na moderna cidade grande. Essa combinação, aliada a um parceiro letrista certo, poderia render peças com conteúdo poético-musical com poder transformador em sua carreira. Um conteúdo que falasse do sertão nordestino e de sua gente.

Após várias parcerias, participações em programas de diversas rádios, e recusas como cantor, o sanfoneiro estabelece um contrato com a Rádio Nacional, em 1945, uma das mais importantes do país, ano este em que também registra em disco a sua voz pela primeira vez e se alia ao advogado Humberto Teixeira²⁹.

²⁷ Apesar da Baixa escolaridade, Gonzaga conseguiu estabelecer-se no decurso de sua carreira, com a incorporação de vários saberes, não só para o lançamento de seu projeto, mas de elementos que deram a possibilidade de aprimorar aspectos como os cênicos, e performativos bem como o desenvolvimento de uma ética profissional específica no campo da música popular (ALVES, 2012).

²⁸ Segundo o mesmo autor, Gonzaga sabia que, pela sua experiência de rádio, o sucesso passaria pela elaboração de um “teor” musical poético que evocasse o mundo rural somado a um andamento rítmico agitada.

²⁹ Detalhes sobre a biografia de Humberto Teixeira podem ser encontrados em MORAES (2009). Para os propósitos deste trabalho, apresentarei o seu currículo de forma resumida. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, Humberto Cavalcanti de Albuquerque Teixeira foi um compositor, advogado e deputado federal. Membro de uma família politicamente influente do sul do Ceará. Humberto Teixeira recebe educação formal e musical desde

De acordo com Ferreira (1986), a parceria entre Gonzaga e o Bacharel em Direito, consolidou a estilização do baião: deu-lhe divulgação nacional e representou, pela música, a região nordestina, de um modo diferente: O nordestino, vindo do meio rural, era geralmente familiarizado com uma prática musical mais "muscular" do que "auditiva", ou seja, eles não estavam acostumados a parar para ouvir música, mas para fazer ou dançar ouvindo música. A afinidade musical entre os dois era tão intensa que se dizia que “quando a sanfona gemia, a pena já havia desenhado a letra”.

Assim, após todo um planejamento estético e publicitário, chega o momento da tentativa de consolidação do projeto. Ainda pouco seguro, Gonzaga abstém-se de participar com a sua voz e convida um renomado grupo vocal para interpretar sua composição. Em outubro de 1946 lançou a sua canção “Baião” que com letra de Humberto Teixeira, logrou grande sucesso, confirmando a riqueza do projeto de Gonzaga e deixa patente uma nova forma de profissionalização no campo musical³⁰.

Para Neto *et al.* (1977), entre os diversos ritmos nordestinos, o baião é o mais “estilizável e urbanizável”. “Baião” foi a primeira canção do gênero a ser gravada no mundo, impregnado de modismos tipicamente nordestinos. A partir daí o gênero tomaria conta do Brasil e até algum tempo antes da chegada da Bossa-Nova, seria de grande aceitação pelo grande público e sinônimo de prestígio entre compositores e intérpretes.

Gonzaga voltaria a gravar “Baião” em 1949, desta vez com sua voz, abarcando representações líteromusicais do nordeste, que se tornaram um símbolo da região.

a infância. Teve aulas de flauta e, em 1932, seguiu com um irmão para o Rio de Janeiro para fazer faculdade, formando-se na Faculdade Nacional de Direito. Realizando várias gravações desde a década de 30, Humberto Teixeira conhece o compositor, cantor e acordeonista Luiz Gonzaga em 1945, nascido no sertão nordestino, a cerca de 150 km de sua cidade natal. Em seguida criam a canção “Baião”, que anuncia em sua letra e título o nome do novo gênero de canção urbana inspirado na música popular tradicional do interior do Nordeste. A excelente recepção pelo público da primeira gravação, abre caminho para Luiz Gonzaga tornar-se o principal intérprete de uma série de canções compostas em parceria com Humberto Teixeira. A parceria se desfez no início dos anos 1950. Em 1951 foi nomeado diretor do recém criado Departamento de Música Brasileira (DMB) da Rádio Nacional, cargo que ocupou até 1953. Um dos programas que foram realizados sob sua direção foi o *No Mundo do Baião* que contribui para a produção da memória dos temas do sertão (ALVES, 2012). Em 1954, Humberto Teixeira é eleito deputado federal pelo Ceará. No seu mandato, atuou em favor da profissionalização da atividade de compositor, da defesa dos direitos autorais e da divulgação da música brasileira em outros países. O cancioneiro de Humberto Teixeira reúne mais de quatrocentas canções gravadas por dezenas de artistas. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12182/humberto-teixeira> consultado em mar. 2024.

³⁰ Na tentativa de tornar o gênero agradável para a classe média urbana (TINHORÃO, 1998 apud ALVES, 2012).

A Popularidade do Baião Estilizado

Mesmo possuindo importância chave na nacionalização da socioculturalidade do nordeste, em especial da do sertão, o Gênero Musical Baião não foi pioneiro nesse processo. Desde a década de 20, tanto as linguagens artístico culturais da literatura quanto o cinema já trabalhavam aspectos³¹ da sociedade do sertão nordestino (ALVES, 2012).

Segundo o mesmo autor, estas duas linguagens iniciais, com suas narrativas de violência e pobreza atribuídas ao sertão nordestino, produziram, majoritariamente, uma representação negativa para a região que foi cultivada pelas elites econômicas, culturais e políticas do sudeste do Brasil. Ainda, o autor relata que limitações tanto do cinema quanto da literatura³², possibilitaram ao rádio e a indústria fonográfica, a partir da década de 40, a se consolidarem como importantes meios de transmissão de informações como os conteúdos simbólico-culturais para a construção de imaginários coletivos, sobretudo na forma de canção.

Nestas condições, o rádio concentrou consumidores e consequentemente boa parte dos interesses publicitários, o que acabou por atrair a preferência dos artistas por este meio de comunicação. Para o público, a apreciação do rádio devido à versatilidade de sua recepção consegue atingir a população no ambiente doméstico, no trabalho e também no íterim entre estes dois ambientes, quando as pessoas usavam os meios de transporte³³ (MAGNONI *et al.*, 2012). Ainda, o salto expressivo no número de emissoras espalhadas pelo Brasil, inclusive no nordeste, leva o autor a sustentar a hipótese de que foi o baião através do rádio e das gravações de discos, que nacionalizou a narrativa do significado do sertão de forma lúdica através de um ritmo dançante.

“Baião” - Primeira Versão – 1946 (<https://bit.ly/3PevwpZ>)

Este primeiro baião, ainda carente de alguns elementos que caracterizam o gênero como se conhece, é de titularidade de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Está no lado B do álbum de 78 rotações por minuto lançado pela Odeon com o código 12724 em outubro de

³¹Para Alves (2012) O cinema, através da narrativa da violência do cangaço. A literatura através do chamado Ciclo de Romance Social com a temática narrativa do que o autor denomina *A Narrativa literária da fuga* que abarcava temas centrais como a seca e a consequente fome.

³²Na literatura a marcante analfabetização de quase 60% da população brasileira (IBGE,1960).Quanto ao cinema, ainda que tenha apresentado uma modesta expansão se comparada ao do rádio, exigia deslocamento, tempo e a compra de ingressos (ALVES,2012)

³³Ainda nos dias de hoje a produção dos programas radiofônicos são consumidos por cerca de 80% da população brasileira (<https://abratel.org.br/noticias/80-dos-brasileiros-ouvem-radio-diariamente/> consultado em 10 de março de 2024).

1946³⁴. Os intérpretes são o grupo vocal Quatro Ases e um Coringa³⁵.

Introdução instrumental de 15 segundos (violão, gaita, sanfona, zabumba e pandeiro).

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

*Morena chegue pra cá
Bem junto ao meu coração
Agora é só me seguir
Pois eu vou dançar o baião*

Repete uma vez com mais vozes dispostas em intervalos de terças nos dois primeiros versos.

*Eu já dancei balancê
Xamego, samba e xerém
Mas o baião tem um quê
Que as outras danças não têm.
Pois quem quiser é só dizer
Pois eu com satisfação
Vou dançar cantando o baião
O coro repete a primeira e segunda estrofes cantando em terças.*

**Cantor Principal
Responde Coro
Cantor principal - Salto intervalar de 5 tons no “quê”**

Salto de 5 tons no “ção” Vou dançar cantando o baião

*Eu já dancei no Pará
Toquei sanfona em Belém
Cantei lá no Ceará
E sei o que me convém*

*Por isso eu quero afirmar
Com toda convicção
Que sou doido pelo baião*

Instrumentos fecham a peça e acompanham um pequeno solo de gaita.

Musicalmente, a peça está disposta na forma de canção, uma forma A A B A com a repetição da parte B ao final. A instrumentação é composta principalmente pelos instrumentos que eram tocados pelo grupo vocal acrescidos de zabumba e Gonzaga conduzindo a melodia instrumental com a sua sanfona (ALVES, 2012). A levada é em ritmo de baião dois por quatro, marcado pela zabumba. Para Lima (2018) O padrão de ritmo em compassos binários é característico do baião³⁶. O ritmo que se tornou referência do gênero

³⁴<https://discografiabrasileira.com.br/artista/54446/quatro-ases-e-um-curinga> consultado em março/24. Na mesma fonte encontrei que a formação gravaria outras duas canções de composição de Gonzaga/Teixeira, as duas em 1950. São elas: “Baião de Dois” e “Cariri”.

³⁵Os Quatro Ases e Um Coringa foi um conjunto vocal e instrumental brasileiro, formado em Fortaleza e radicado no Rio de Janeiro. Foi um dos conjuntos de maior sucesso na dita "era de ouro" do rádio brasileiro, principalmente nos anos 1940. A formação consistia de Evenor de Pontes Medeiros, violonista e compositor; José de Pontes Medeiros, violonista e cantor; Permínio Pontes de Medeiros, gaitista e cantor; André Batista Vieira, o Curinga, pandeirista, cantor e compositor; e Esdras Falcão Guimarães, o Pijuca violonista e cantor. <https://dicionariompb.com.br/grupo/quatro-ases-e-um-coringa/> consultado em março/2024.

³⁶Para Alves (2009) uma explicação plausível para o padrão 2 por quatro usado no baião está ligada às memórias da região do sertão, usadas na construção de uma sonoridade local e incorporada por Gonzaga na elaboração do gênero. A levada em dois por quatro estava presente nas danças de salão dos colonizadores portugueses e também na “dança de círculo” trazida pelos escravizados do nordeste da África que habitavam a região nordeste do Brasil.

dentro da levada em dois por quatro é demonstrado na figura 4. São apresentadas duas versões com a diferença da presença do bacalhau³⁷.



Figura 4: Levadas referências de zabumba. O “x” representa a batida do bacalhau (a).

Porém, nesta versão de 1946 de “Baião” noto uma pequena diferença na execução das figuras rítmicas do acompanhamento da figura 4. Não existe, nesta versão a ligadura de extensão entre a semicolcheia e colcheia de acordo ao mostrado a figura 5a, o que não tira o acento sobre a semicolcheia, marcando a sincopa, ainda reforçada pela batida do pandeiro:

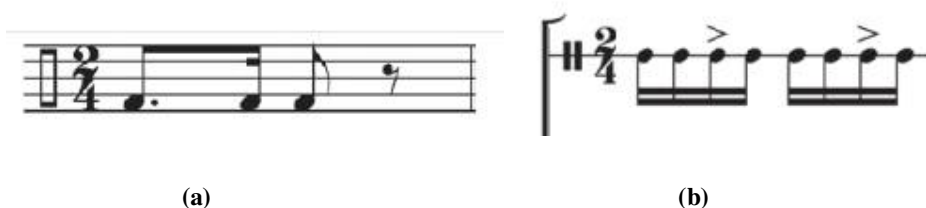


Figura 5: Levada do zabumba (a) e do pandeiro (b) em “Baião” (1946).

Logo na introdução (figura 6), observo nos dois primeiros compassos, um padrão melódico, feito pelo violão, constituído por intervalos dispostos em terças. Para Côrtes (2014) a realização de passagens envolvendo intervalos subsequentes de terças ou mesmo em sextas podem indicar representações musicais do Baião de Gonzaga.

³⁷O zabumba é tocado na sua membrana superior com o uso de uma baqueta que marca o som grave do instrumento. Do outro lado, na membrana oposta (inferior) o instrumento é tocado com uma vareta geralmente de bambu geralmente conhecida como bacalhau, que bate na pele inferior. O som grave funciona como uma espécie de bumbo de bateria, enquanto o bacalhau é tocado, no papel de uma espécie de caixa. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Zabumba> acesso em out/2021.



Figura 6: Transcrição da Introdução de “Baião” feita pelo autor.

Para seguir com a análise, apresento na sequência (figura 7) a transcrição rítmico/melódica de “Baião” com as cifras dos acordes usados na canção. Noto a constante presença de sincopas.³⁸ que estão circundadas na figura.

Para Tatit (1996), neste caso, um tema alegre, de convite ao festejo dançante. O ritmo sincopado conduz as melodias para a celebração dos aspectos centrais presentes na letra da canção. Para o autor, o resultado desta interação rítmico/melódica é prioritariamente narrativo, temático e está relacionado com a repetição das notas ou a pouca variação intervalar entre elas (compassos 18-19 e 25 a 28) ³⁹.

Existe pouca passionalização que seria representada, por exemplo, pelos saltos intervalares (aparecem apenas duas vezes na peça e de forma rápida, uma delas sendo ainda em forma de apogiatura, sem o alongamento das notas que reforçam a dramatização da canção passional⁴⁰). Nos fins da canção (compassos 29 a 32, figura 7) a melodia é descendente em 10 semitons, o que reforça a sensação de conclusão (TATIT, 1996) (ANEXO I-A).

³⁸Para Camargo (2023) O corpo humano reconhece de forma espontânea a síncopa e a contrametricidade, no contexto das performance da música brasileira. Assim, a síncopa é um elemento rítmico importante para entendermos o baião com gênero que possui a capacidade de produzir estímulos corporais que resultam o apelo à dança. Para Moraes (2009) Luiz Gonzaga, como elaborador e tradutor de uma discursividade musical, colocou em seu repertório a síncopa em sua acentuação rítmica. Para o autor, a sincopação dos baiões de Gonzaga são influentes na música Brasileira moderna que a herdou não só dos ritmos africanos trazidos pelos escravizados que foram enviados ao Brasil mas também comparáveis a ritmos cubanos que pela proximidade, também influenciaram a sonoridade das músicas do Nordeste do Brasil. O Zabumba, por exemplo, faz o ritmo padrão do Baião que lembra o tambor usado na trova cubana. Para Moraes (2009) um lado do instrumento (pele) é usado para marcar a afinação e o outro para “dar volume do som” e efetivar a síncopa.

³⁹Para Côrtes (2014) a repetição de notas, usando-se diversas subdivisões na melodia é recorrente no Baião.

⁴⁰Nos compassos 14 envolvendo 10 semitons e no compasso 23 envolvendo sete semitons (figura 7).

Baião

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

A

F7

B $\flat$ 7

9

B

F7

B $\flat$ 7

F7

B $\flat$ 7

17

25

B $\flat$ 7

E $\flat$ 7

C7

F7

Figura 7: Transcrição do autor da canção “Baião” (1946) de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, com a marcação das sincopas circundadas em vermelho. Feita pelo autor.

A melodia de “Baião” é construída sobre o modo Mixolídio com a redução de meio tom no sétimo grau de cada escala maior correspondente. As notas que caracterizam no caso, são o Mi bemol (sétimo grau da escala de Fá) e o Lá bemol (sétimo grau da escala de Si bemol) como exposto na figura 7. Segundo Lacerda (1976) as escalas que compõem comumente a música nordestina são em número de três: duas modais e uma exótica⁴¹. Na grande maioria dos casos, ao usar o termo escala nordestina, busca-se caracterizar o modo

⁴¹Para o autor, se constituem as escalas nordestinas a escala em modo mixolídio (escala maior com o sétimo grau rebaixado em meio tom), a escala do modo dórico (com o sexto grau da escala menor aumentado em meio tom, uma forma menor da escala mixolídia) ou ainda, a escala conhecida como Lídio b7 (a escala maior, com o quarto grau aumentado e com a sétima menor).

mixolídio, que é uma importante representação musical das canções da região.

Uma vez identificado o modo, encontro ainda nos compassos 6-9 (figura 6) a presença de um contorno melódico diatônico descendente, que passa pelo sexto e quinto grau do modo. Para Côrtes (2014) esta estrutura “pode ser reconhecida” como parte do idioma do baião.

A harmonia, simples parte do primeiro grau do modo e tensionado no quinto nos compassos que antecedem o fechamento de frases (8-9; 17-18 e 25-26) , configuram a cadência autêntica. Noto ainda, de acordo com a figura 3, que todos os acordes são tétrades, formados com a adição da sétima menor à tríade. Pela harmonia tradicional, a adição da sétima menor cria uma tensão quando realizadas aos acordes do quarto e quinto graus de uma escala maior, por estabelecer um trítono⁴² com a terça do acorde. As tétrades assim estabelecidas nos IV e V graus da escala recebem a função de subdominante e dominante respectivamente que podem ser funcionalmente resolvidos. Tanto a função dominante quanto a subdominante, com as suas respectivas instabilidades e tensões características, e percebidas de modos diferentes com respeito à sonoridade, podem, ambas, convidar o primeiro grau da escala para a resolução⁴³.

Noto que o Sib7 (e não o de Dó) que exerce função de subdominante, é o acorde que será resolvido com o acorde de Fá. Para Freitas (2002) a adição da sétima menor a um acorde é uma característica de ordem estética, podendo assim ser atribuída como uma característica de um gênero musical. Um dos atributos do baião é a presença destas tétrades e o seu uso eventual com funções subdominantes, com sétima menor, montadas sobre o modo mixolídio, que são resolvidas no primeiro grau.

A levada da zabumba e triângulo em dois por quatro típicas do baião (figuras 4 e 5) , o ritmo sincopado, convidando à dança, a melodia modal (no caso de “Baião”, o modo mais representativo, o Mixolídio), a relação entre ritmo e melodia gerando a tematização de peças alegres e festivas, e o uso de acordes com sétima menores na harmonia (com a resolução da tétrade subdominante), as jogadas com intervalos sucessivos de terças e a

⁴²Trítone é o intervalo de três tons inteiros entre duas notas. A sonoridade do trítone pode ser expressa quando se toca simultaneamente duas notas que possuem três tons de distância entre uma e outra. O efeito do trítone proporciona uma dissonância e passa assim a ideia sonora de instabilidade que pode ser resolvida por um acorde de repouso.

⁴³Para Freitas (2002) existem outras possibilidades de tétrades exercerem as funções de subdominante e dominante na música popular, sendo a atribuição destas funções respectivamente ao IV e V graus da escala maior, uma das possibilidades.

passagem descendente atravessando o quinto e sexto graus do modo, são os elementos literomusicais evidenciados nesta versão de 1946 de “Baião”. A seguir, verificarei como uma segunda versão desta mesma peça feita em 1949 por Luiz Gonzaga adicionou mais tempero a esta salada musical, com mais representações que serão atribuídas como importantes para as canções do sanfoneiro e na construção de representações.

“Baião” - Versão – 1949 (bit.ly/3v5KL17)

Nesta versão o modalismo está mais evidente. O sanfoneiro faz uma introdução com o toque de sua sanfona os 17 primeiros compassos da canção (20 a 45 segundos da performance) onde as notas que caracterizam modo aparecem com muita frequência (figura 7) em seguida, volta a repetir os 17 primeros compassos, dessa vez, com o canto presente. Constatei na análise da primeira versão de “Baião”, que Luiz Gonzaga incorporou o modalismo em sua melodia e essa incorporação foi feita de modo intuitivo⁴⁴. Como tratei anteriormente, o projeto de Gonzaga de construir uma nova sonoridade para a elaboração de um novo gênero de canção urbana, passou por todo um trabalho baseado nas suas memórias da música popular tradicional do interior do Nordeste que carrega o modalismo. Incorporou elementos decorrentes do seu contato direto com a tradição oral - musical da região e que de alguma forma fizeram parte de sua memória (Ribeiro, 2014). Segundo o mesmo autor, o modalismo se tornou assim uma constante nessa elaboração que ficou conhecida como de “matriz nordestina”⁴⁵.

⁴⁴O porquê da origem dos modos na tradição música nordestina não é também o foco deste trabalho, mas cabe um pequeno destaque alertado por Wisnik (2011) apud Alves (2012) que acredito ser importante: O sistema modal caracteriza-se pelo predomínio do ritmo sobre a melodia em uma combinação que cria pulsações complexas. Este padrão representava o mundo dos ruídos, que reproduzia os sons da natureza. Com o advento das grandes transformações tecnológicas da modernidade a começar pelos ruídos inevitáveis daquilo que o autor denominou “uma grande usina de som”, ainda que distintos dos derivados ruídos do mundo rural e que fizeram parte da memória de Gonzaga do sertão, estes sons voltariam a ter espaço significativo no meio musical. O rádio, as gravações, do cinema, das festas e feiras populares urbanas se tornaram uma forma de ressoar-los. Ao retomá-los, mesmo que diferentes dos do meio rural, foi reassumida também a amarração ao ritmo e a melodia modal. Assim, este sistema recuperou o seu lugar de uma forma um tanto “modernizada” ganhando projeção de profusão mediante os meios técnicos especializados e essa é uma característica importante da música moderna e contemporânea, categoria da qual o novo gênero musical criado por Gonzaga faria parte.

⁴⁵Por outro lado, Côrtes (2014), em seu trabalho sobre as combinações de elementos musicais no baião, sugere que, ainda que o modalismo esteja presente nas canções de Gonzaga, os contornos melódicos podem vir acompanhados com cadências tonais, como a IV-V-I. O autor enfatiza que esta situação provavelmente seja devida ao fato de Gonzaga, em sua fase pré-baião, se apropriou de um repertório tonal que era o que prevalecia no rádio. Ainda segundo o autor, essa dualidade entre tonal e modal presente nas canções de Gonzaga, gera uma fricção em que há o diálogo entre as duas formas, porém é possível distingui-las na canção: o modalismo que Gonzaga trouxe da música sertaneja, e o sistema tonal abarcado no Rio de Janeiro, no transcurso do início da carreira do artista.

[...] A expressão “matriz nordestina”, portanto, serve apenas para abrigar um grupo de compositores comumente associados a uma representação musical do nordeste brasileiro – mais precisamente, de um nordeste, que pode ser identificado em sua região semiárida, o sertão, com toda sua carga simbólica – construída no imaginário coletivo por meio do emprego de elementos provenientes da região, entre estes o modalismo. As inúmeras teorias acerca da origem dos modos nordestinos – que envolvem matrizes diversas, desde o canto gregoriano até a musicalidade africana, passando pelas influências indígena e mourisca – suscitam uma discussão profunda, que não cabe neste estudo. O que importa aqui, efetivamente, é a maneira como a identidade desse grupo de compositores se estabelece a partir do uso de elementos comuns que constituem índices de significação musical que evocam uma imagem de nordeste [...]. (RIBEIRO, 2014, p. 109)

O que é de mais importante nesta versão em comparação com a de 1946 é que Gonzaga cria uma nova concepção instrumental para os seus baiões (ALVES, 2012). Segundo o autor a ideia de utilização do triângulo combinado as zabumba e a sanfona ocorreu por observação deste cenário urbano e após a realização de experimentos rítmico-harmônicos o sanfoneiro passou a utilizar, além do seu próprio instrumento, a Zabumba e triângulo estrategicamente posicionados⁴⁶ tocados por dois acompanhantes compondo o trio, que ficou conhecido como “*Pé de Serra*” e que foi incorporado nas performances do sanfoneiro tanto em suas turnês como nas apresentações em rádio e em suas gravações. Neste ponto, é notória a diferença da primeira gravação de “Baião” em 1946 cantada pelo grupo vocal 4 Ases e um Coringa (com gaita, violões e pandeiro e a sanfona de Gonzaga) se comparado com o acompanhamento feito em 1949 quando o artista regravou a canção, mais seguro de sua voz, e já utilizou a configuração sanfona, zabumba e triângulo (ainda que aparentemente tenha mantido o pandeiro). Cria assim um conjunto musical nordestino, e junto, a legitimidade nordestina a sua sonoridade (ALVES, 2012). A tabela 1 traz uma amostragem das canções de Gonzaga do período de 1946 a 1953. Evidencio que a partir de 1949, a constância da presença do trio instrumental (sanfona, zabumba e triângulo) em suas performances se aglutinaria de forma importante na constituição das representações sonoras de “matriz nordestina”.

⁴⁶ O triangulista, por ter em seu instrumento um timbre mais agudo, ficava posicionado ao lado das teclas dos baixos da sanfona e o zabumbeiro ao lado das teclas mais agudas.

[...] Eu vinha cantando sozinho, mas eu precisava de um ritmo, porque a música nordestina precisava de coro. Coro que eu digo é coro de cachorro, coro de bode negócio para bater como no Rio de Janeiro se usa coro de gato, né? Então primeiramente eu criei a zabumba baseado nas banda de coro lá do sertão, naquelas que nós chamamos de esquentar muié... Mas a Zabumba só eu fiquei com a asa quebrada. Eu precisava descobrir um instrumento bastante vibrante e agudo para brigar com a zabumba. Até que vi lá no Recife passar um menino vendendo Cavaco Chinês, com aquele tubo nas costas, tocando aquele tinguilim, como eles chamavam, o tinguilim. Aí ele fazia aquilo com uma certa cadência né? E pronto, achei o marido da zabumba... olha que casamento! [...]. (Luiz Gonzaga em entrevista concedida a Julio Lerner e Gonzaguinha ao programa especial " Proposta " exibido pela TV Cultura em 21/8/72) <https://bit.ly/4dnRzsl> em 26:00min.

Peça Musical	Gravadora	Ano	Instrumentos							Referência
			Sanfona	Baixo e/ou Violão	Cavaquinho	Zabumba	Triângulo	Pandeiro	Agô	
"Baião"	Odeon	1946	X	X		X		X		https://bit.ly/3PeypwZ
"Asa Branca"	Victor	1947	X	X						https://bit.ly/30A9Hhw
"A morte da mula preta"	Victor	1948	X	X				X		https://bit.ly/3ndLipS
"Baião"	Victor	1949	X			X	X	X		https://bit.ly/3v5KL17
"Dezessete Léguas e Meia"	Victor	1949	X		X	X	X			https://bit.ly/3ATr2P2
"Vem Morena"	Victor	1949	X			X	X	X		https://bit.ly/3AYCNnw
"A volta da Asa Branca"	Victor	1950	X	X		X	X			https://bit.ly/3G5GETd
"No Ceará não tem disso não"	Victor	1950	X	X		X		X		https://bit.ly/3lZwwUd
"Baião da Penha"	Victor	1951	X	X	X	X	X	X	X	https://bit.ly/3lmpO8Z
"Asa Branca"	Victor	1952	X			X	X		X	https://bit.ly/3lWw6JQy
"Baião da Garoa"	Victor	1952	X	X			X		X	https://bit.ly/3BVepQ2
"Vozes da Seca"	Victor	1953	X	X		X	X		X	https://bit.ly/3t23bKH

Tabela 1: Amostragem das gravações de Luiz Gonzaga evidenciando a instrumentação usada. Feita pelo autor.

Com respeito à voz, que também considero parte da instrumentação, **Gonzaga, já** com domínio próprio e proeficiência no canto, assume a posição da expressão vocal da canção. Conseguiu explorar uma tessitura específica, que conjugava fatores lúdicos como os festejos juninos, com os idealizados, como a vida rural do sertão⁴⁷, que aliado a esta nova combinação rítmica permitiu ao artista ingressar em um mercado competitivo e sofisticado de

⁴⁷ Como o uso do sotaque regional em suas canções, tema que explorarei no decorrer dos capítulos.

cantores (ALVES, 2012). Percebo que nesta interpretação de Gonzaga de 1949, o artista começa de forma incipiente a derramar a métrica com a dessincronização entre canto e acompanhamento instrumental e dos acentos dados na performance da canção⁴⁸. Gonzaga realiza a métrica derramada em 1:03 min. e 1:30 min. da performance, quando finaliza frases (“dançar o baião” e “cantar o baião”).

No mais, as incursões melódicas harmônicas são semelhantes à gravação de 1946.

Em resumo, para o momento, e de acordo a análise da tabela 1, a instrumentação composta por triângulo, sanfona e zabumba, foi fixada na sonoridade da música/canções de Gonzaga a partir da versão de 1949 de “Baião” e soma forças ao ritmo sincopado, à melodia modal (agora friccionada com a tonal) e à relação entre ritmo e melodia, gerando a tematização de peças alegres e festivas além do uso de acordes com sétima na harmonia, observados gravação de “Baião” de 1946, na construção líteromusical nordestina da canção de Gonzaga. Estes dados estão sintetizados na tabela 2 abaixo:

⁴⁸Ulhoa (1999).

Canção	Representações Musicais encontradas	Representações encontradas na relação melodia e letra	Representações/Registros Sociais Envolvidos
“Baião” (1946)	- Levada em 2/4; - Ritmo Sincopado; - Melodia Modal : Modo Mixolídio; - Acordes com sétima. Papel das tétrades subdominantes; - Padrão melódico envolvendo intervalos sucessivos em terças; - Contorno melódico descendente passando pelos quinto e sexto graus dos modos. - Sequência de notas repetidas.	- Tematização na relação ritmo, melodia e letra;	- Ludicidade/Festividade
“Baião” (1949)	- Instrumentação: Triângulo, Sanfona e Zabumba.	- Tematização na relação ritmo, melodia e letra;	- Ludicidade/Festividade

Tabela 2: Representações Literomusicais encontradas em duas versões de “Baião” (1946 e 1949).

III

O voo da Asa Branca deixando o sertão

Este capítulo do trabalho foi apresentado e objeto de publicação nos Anais do no XXXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós- Graduação em Música (ANPPOM) ⁴⁹.

Para Ferreira (1986), em “Asa Branca” Luiz Gonzaga narra à saga do sertanejo que no período de seca prolongada migra para o litoral ou para outras regiões do País em busca de trabalho. Esse movimento é comparado pelo sanfoneiro ao da pomba-asa-branca, uma ave migratória que marca o ciclo das chuvas a fim de cumprir suas funções de procriação na caatinga. Um dos centros migratórios dessas aves localiza-se próximo a Exu (PE) ⁵⁰, a cidade natal de Gonzaga. Seu voo é sinal da aproximação da seca.

Segundo o mesmo autor, o migrante sente saudades da terra de origem e alimenta a esperança de um dia retornar à sua morada: o sertão nordestino. A canção “Asa Branca”, composta em parceria com Humberto Teixeira, representa o sertão como espaço da saudade, da religiosidade e, ao mesmo tempo, a força do sertanejo em suportá-la. Talvez Gonzaga, nativo do sertão, tenha sido empático ao narrar a canção na primeira pessoa. Para Salles (2009), a canção “já circulava no repertório dos cantadores sertanejos, de autoria desconhecida”, nas bandas de cabaçal e nas dos tocadores cegos⁵¹, e foi reinventada no ritmo do baião, na sanfona com, “no mínimo”, diferenças modais⁵².

A primeira gravação da peça foi realizada em março de 1947 nos estúdios da RCA Victor no Rio de Janeiro. Luiz Gonzaga foi acompanhado por músicos que mais tarde viriam a formar o Regional do Canhoto (Canhoto do Cavaquinho), com sanfona, violão de seis cordas, violão de sete cordas e cavaquinho; portanto, sem percussão alguma. Essa versão,

⁴⁹ GRANJA, R.H.M.M. ZAN, J. R. Sentidos e Representações em Asa Branca. Anais do XXXIII congresso da ANPPOM ISSN 1983 – 5973 (2023). Disponível em:

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/2012/public/2012-7496-1-PB.pdf

⁵⁰ Avoantes completam ciclo no Ceará. Diário do Nordeste, Sucursal do Crato, 18 de maio de 2004. Disponível em <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/avoantes-completam-ciclo-no-ceara-1.650607> consultado em 26/04/2023.

⁵¹ A representação de músicos cegos sempre este presente na temática de canções desde a Antiguidade. Existe certo predomínio do papel de cego músico que trabalha na marginalidade e vive de forma miserável legitimando a sua performance dentro da mendicância (Reily, 2008). Tãmanha é a importância que será retomada mais adiante no texto por Caetano Veloso.

⁵² Segundo o autor, a versão dos cantadores está no modo lídio ao passo que a de Gonzaga está no modo mixolídio (Salles, 2019). Ambos, modos característicos da música nordestina.

definida como toada⁵³, ainda não tinha o ritmo de baião, mas o de marcha junina⁵⁴.

Temendo que esta primeira gravação de 1947 não agradasse por ser muito lento (DREYFUS, 2012), o sanfoneiro faz uma segunda gravação em 1952. Nela, Gonzaga acelera, mas mantém a toada. Lançada no próprio 1952 pela RCA-Victor com o código 800510-B. (bit.ly/3LWw6JQ) é creditada a Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

A gravação de 1952, definida então como um baião-toada, tornaria “Asa Branca” uma canção emblemática. Traz o sanfoneiro no canto e também no seu instrumento. A formação instrumental é o seu *trio* “*Pé de Serra*” (somado ao agogô, baixo e violão de sete cordas) em uma levada de dois por quatro (figuras 4 e 5) que, como tratei no capítulo anterior, são importantes características sonoras que colaboraram para que a canção Gonzagueana produzisse e veiculasse outras representações literomusicais à sua obra.

Nesta versão, o drama apresentado em “Asa Branca” é atenuado pelo ritmo vivo, pulsante e alegre do acompanhamento instrumental que cria um paradoxo com a temática do sofrimento do migrante assolado pela estiagem. Gonzaga impõe conscientemente um andamento de 120 batidas por minuto (bpm) à versão.

Apresentada na forma canção ABB, mantém a melodia em Sol mixolídio⁵⁵, caracterizado pelo Fá natural, como na versão de 1947. Aparecem também os acordes com sétima⁵⁶ (ANEXO I- B). Nos primeiros 29 segundos o artista faz uma breve introdução instrumental e toca um verso da música. Entra em seguida com o canto.

⁵³ A toada se refere a um gênero cantado sem forma fixa, que se espalha por todo o Brasil, distinguindo-se pelo caráter melodioso e dolente. Seu texto, entoado de modo cadenciado e claro, é normalmente curto, narrativo e estruturado na forma de estrofe e refrão, podendo ser amoroso, lírico ou cômico. Embora suas características musicais variem bastante, a melodia costuma ser simples e plangente e em andamento lento, podendo ser cantada em dueto de terças paralelas, sobretudo em áreas de cultura interiorana. No Nordeste, o gênero se popularizou como baião-toada e assumiu um tom de lamento, cantando a dor e a nostalgia do retirante, mas também que canta as belezas do sertão e paradoxalmente podendo ser conduzida com um andamento mais rápido. (ANDRADE, 1989).

⁵⁴ Marcha Junina é um tipo de Música dentro do gênero Música Junina ou Canção Junina. É dedicada aos festejos que ocorrem no mês de junho em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro. O gênero teve início na década de 1930 com as marchas Juninas (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, disponível em bit.ly/3Lhb1cW, consultado em 26 abril de 2023). A primeira delas que se tem conhecimento, “Cai, Cai, Balão” de 1933, de autoria do compositor baiano Assis Valente e gravada originalmente em dueto por Francisco Alves em parceria com a então desconhecida Aurora Miranda, foi lançada pela gravadora Odeon sob o número 11.018. (Lisboa Jr., 2006 p. 199-200).

⁵⁵ Para detalhes sobre o uso dos modos nos gêneros musicais nordestinos, referir-se ao capítulo da análise de “Baião”.

⁵⁶ Para detalhes sobre a especificidade uso dos acordes com sétima nos gêneros musicais nordestinos, referir-se ao capítulo da análise de “Baião”

*Quando oiei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação*

*Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação*

Sanfona: Interlúdio com escala descendente (Sol mixolídio) iniciada no Fá natural.

*Que braseiro, que fornaia
Nem um 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*

Sanfona: Interlúdio.

*Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse, adeu Rosinha
Guarda contigo meu coração*

*Entonce eu disse, adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração*

Sanfona: Interlúdio.

*Hoje longe, muitas légua
Numa triste solidão
Espero a chuva caí de novo
Pra mim vortá pro meu sertão*

*Espero a chuva caí de novo
Pra mim vortá pro meu sertão*

Sanfona: Interlúdio.

*Quando o verde dos teus óio
Se espaia na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu vortarei, viu
Meu coração*

*Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu vortarei, viu
Meu coração*

Sanfona: Interlúdio.

Termina em cadência plagal⁵⁷.

Após os primeiros 29 segundos de introdução noto que o artista entra com a voz em anacruse (figura 8). Para Côrtes (2014) essa prótese, bem como o compasso acéfalo,

⁵⁷Utilizada nas finalizações de várias composições musicais. Conhecida como a cadência do “amém”, por ser utilizada para harmonizar esta palavra no final dos hinos cistãos. É formada pelos acordes de subdominante (IV) e tônica (I). (BENNETT,2003).

passou a ser um elemento recorrente no início das frases das composições de Gonzaga. A transcrição da peça com um resumo destas características apontadas é apresentada na figura 8:

Asa Branca

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

The musical score for "Asa Branca" is presented in two staves. The first staff contains measures 1 through 11, with section A spanning measures 1-6 and section B spanning measures 7-11. Chords G7, C7, G7, D7, G, G7, and C are indicated above the notes. The second staff contains measures 12 through 19, labeled "Interlúdio". It includes first and second endings. Chords Am, G7, G7, C7, C7, Am, and G7 are indicated above the notes.

Figura 8: Transcrição de “Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira feita pelo autor.

Segundo o mesmo autor e de acordo a figura 8 encontrei, como em “Baião”, as estruturas de contorno melódico passando pela sexta e quinta dos modos e o padrão de melodia que envolve intervalos sucessivos de terças (compassos 15-19).

Na primeira estrofe, Gonzaga retrata o solo seco, e para isso usa comparações: “calor do sertão” com a “fogueira de São João”. Questiona Deus, porque deposita nele a cura dos malefícios da seca.

Para Ramos (2017) a fé é parte da construção social do sertanejo nordestino e assim, uma importante representação. Traz o sertanejo como um perceptor dos sinais da natureza, como sendo “enviados por Deus”⁵⁸. Segundo o autor, uma prática religiosa intensa, realizada pelo sertanejo através de orações, novenas, romarias e cultos, e que são transmitidas através de conversas, cordéis e canções, o que colabora com a perpetuação da representação da religiosidade de geração para geração.

Para Santos (2013), o fato de que a partir dos séculos XVI e XVII com o objetivo

⁵⁸ Como exemplo o entendimento da debandada da pomba de asa branca quando a seca chega como um sinal “enviado por Deus”.

de incrementar a presença da igreja na vida secular, houve uma renovação da prática do culto aos santos por parte de sua doutrina. No sertão esta ação incrementou o poder da religiosidade sobre uma boa parte da vida cotidiana do sertanejo, por exemplo, no trabalho e nas festividades. Para o autor foi estabelecida uma relação com Deus em quase todas as ações expedientes do sertanejo através da invocação aos santos e pelo temor ao castigo dos céus, que transformaram suas vidas em um “grande ato litúrgico”. Segundo o autor, o pedido envolvido nos atos religiosos era em sua maioria o de intervenção de Deus a favor dos sertanejos e isso envolvia o pedido de fartura da colheita, e de rechaço à possibilidade da seca. Assim, rezam dias e noites pedindo chuva e de tão intensa a relação do cotidiano sertanejo com a religiosidade, esta passou a assumir o papel de representação cultural do povo do sertão (SANTOS,2013).

E se a chuva não vem, “porque tamanha judiação?” Para Silva (2017), a realidade do semiárido nordestino potencializou a forte crença nos santos e a sua capacidade de socorrer os sertanejos e sertanejas que se encontram em situação de flagelo. Para Santos (2013), a seca também poderia ser compreendida pelo sertanejo como uma punição de pecados e dessa forma a aceita de modo complacente. Mas no caso da inexistência do pecado, pode atribuir ao verso “porque tamanha judiação” uma importância maior ou até crítica⁵⁹. Um questionamento da religiosidade exacerbada. O de não ser condescendente e sim desconforme com a situação da seca.

Na segunda estrofe, Gonzaga descreve os efeitos da estiagem, situação ingrata para o florescimento das plantas e a sobrevivência dos animais domésticos (faz referência à morte de um animal estimado e querido – “meu alazão”).

⁵⁹Sobre a importância da representação religiosa, Costa (2011) nos conta sobre o músico carioca Edu Lobo que devido a sua relação familiar ao nordeste e a sua sensibilização com a condição do povo do sertão, fez com que adotasse um perfil crítico em relação a esta questão. O autor atribui que a sua aproximação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC) sobre o qual tratarei mais adiante, talvez tenha motivado o artista a tratar do cotidiano religioso do sertanejo. A sua *Borandá*, por exemplo, que foi lançada pela gravadora Elenco como a faixa de abertura do primeiro álbum solo de Edu Lobo em dezembro de 1964, produzido por Aloysio De Oliveira e intitulado “A Música De Edu Lobo Por Edu Lobo”, traz uma crítica ao entendimento e atribuição da benesse religiosa, absorvida na cultura nordestina, como a solução do problema da seca. A miséria é denunciada como uma consequência da seca, e não como um castigo divino. Critica o depósito em Deus a solução do impasse. Para Tiné (2017) esta canção estabelece um embate com a religião, dentro de uma perspectiva sociológica e pode ser considerada até um intento de desmistificar esta representação do sertanejo que tem na sua religiosidade muitas vezes um entrave para o entendimento dos problemas da região. Para Contier (1998) “Borandá” até “aproxima-se das ideias estético-políticas esboçadas por Glauber Rocha em seu filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” com respeito a religiosidade.

Na terceira estrofe, trata da seca como agente causador do processo migratório. Uma migração masculina. Homens que deixam seus lares e saem em busca de sustento, enquanto as mulheres, dedicadas ao trabalho doméstico, assumem a liderança do lar na ausência do marido. Os retirantes partem deixando tristeza, mas com a certeza de ter o seu coração com a mulher amada. Nutre a esperança de um dia reencontrar o seu amor.

Segue tratando da saudade na quarta e na quinta estrofes, mas é resistente e mantém a esperança de voltar ao seu espaço de origem. Nos últimos versos, compara a cor dos olhos da amada ao verde das plantas que crescem com a chegada das chuvas e reafirma a certeza do seu retorno no futuro.

Gonzaga conta em depoimentos que o tema de “Asa Branca” circulava no repertório dos cantadores sertanejos, com autoria desconhecida. Ao longo do tempo, ganhava sempre versos novos a cada performance (DREYFUS, 2012). Este fato pode ser constatado através de transcrições em partituras de duas variantes que circulavam na região da Paraíba (SIQUEIRA 1956), infelizmente sem a data de registro. Ambas têm inegáveis similaridades melódicas, rítmicas e poéticas com a versão de Gonzaga e Teixeira, embora esta seja composta com a melodia no modo mixolídio (sol) e aquelas, no modo lídio (ambos típicos da música nordestina), não trazendo na transcrição nenhum registro de refrão instrumental, como aquele criado por Gonzaga na sanfona. Segundo o sanfoneiro, essa canção – que ressoava na região onde Pernambuco, Paraíba, Ceará e Piauí se encontram (ou seja, no justo território migratório da asa-branca) – pode ser considerada assim um canto de trabalho⁶⁰.

Nas feiras, Gonzaga ouvia a música das bandas de pífanos, também chamadas de “bandas cabaçal” (dois pífanos, tarol e zabumba), a dos tocadores cegos, dos pandeiristas e dos violeiros, com seus repentes, desafios, cantorias e os improvisos dedilhados na viola, entre um verso e outro, que davam o tempo para a criação dos versos seguintes e que teriam inspirado Gonzaga na reinvenção do ritmo do baião na sanfona (sobretudo expresso no clássico refrão instrumental de “Asa Branca”) (SALLES, 2019).

⁶⁰Canção de trabalho, ou canto de trabalho, é tipicamente uma canção rítmica a cappella cantada por pessoas enquanto trabalham numa tarefa muitas vezes repetitiva. Uma música de trabalho é uma peça de música intimamente ligada a uma forma de trabalho, seja cantada durante a realização de uma tarefa (geralmente para coordenar o tempo) ou uma música ligada a uma tarefa que pode ser uma narrativa, descrição ou canção de protesto conectada. Segundo o escritor Ferreira Gullar, “Os cantos de trabalho são talvez as primeiras canções criadas pelo Homem”. A sua origem se perde na distância do tempo. Essas remotas cantigas nasceram do trabalho coletivo, da solidariedade de pessoas que se juntaram em grupo para executar uma tarefa comum. E especialmente a primeira e primordial tarefa do homem: lavrar a terra e cultivar os seus frutos.” (HIRSZMAN, 2015).

“Asa Branca” produz uma sensação dolente. A necessidade de deixar a terra e a consequente saudade são as temáticas predominantes na letra. Mas esta temática, mesmo triste, se combina de forma paradoxal com os elementos musicais detectados no capítulo anterior, sobretudo a levada rítmica caracterizada pela sincopação, expressas nas figuras 4 e 5. Assim, mesmo convidando à dança, a peça musical traz de forma inseparável o conteúdo da letra. Como dançar uma canção com tema triste? Talvez só o baião possa explicar de forma paradoxal esta especificidade.

Para Tatit (1996), esta especificidade soma-se à tematização, como em “Baião” ⁶¹, aspectos de passionalização na expressão do canto e ressaltados ainda pela maneira de articular as palavras do sanfoneiro.

“Asa Branca” opera assim, ao mesmo tempo, duas características: a passionalização, exprimindo a dor, e a tematização, convidando o ouvinte/espectador à dança.

A ação temática tensa de “Asa Branca” (que trata da migração forçada) está expressa em oito semitons de tessitura. A vitalidade da pulsação permanece por toda a canção. Ao mesmo tempo, a passionalização é representada pelo alongamento de vogais (“Quando olhei **a terra ardeeeendo**”, “pergunteeeei **a**”, “qual fogueeeeira **de**”, fornáaaaaia, águaaaaa, alazãããã, coraçãããããã, léeeeeeeegua) nas regiões mais agudas dos oito semitons da tessitura, ou nos fechamentos de frase. Os diagramas das tensividades estão expostos na figura 9a e 9b.

			ia			a te			ra de
		te			lhei			guei	
	gun			do o			fo		
Eu per				Quan		qual			

Figura 9a: Tensão temática em “Asa Branca” presente em oito semitons de tessitura. Fonte: Tatit (1996) p. 153.

⁶¹Em “Baião”, por exemplo, a temática alegre gera contornos mais definidos de tematização, pois a alegria da levada do baião soma-se à alegria da letra. Isso provavelmente tenha reflexo na melodia, que pode ser mais narrativa, pois não há a necessidade de contradição. Já em “Asa Branca”, ou nos baiões que tratam das temáticas tristes, nas toadas, a tristeza da letra contrasta com a levada rítmica. Esse contraste produz efeitos na melodia, que sendo mais passional, com saltos intervalares e alongamento de notas, faz a parte melancólica canção presente (TATIT, 1996). Para Alves (2012) inclusive, a passionalização nestes baiões toadas, destacam-se em relação a tematização.

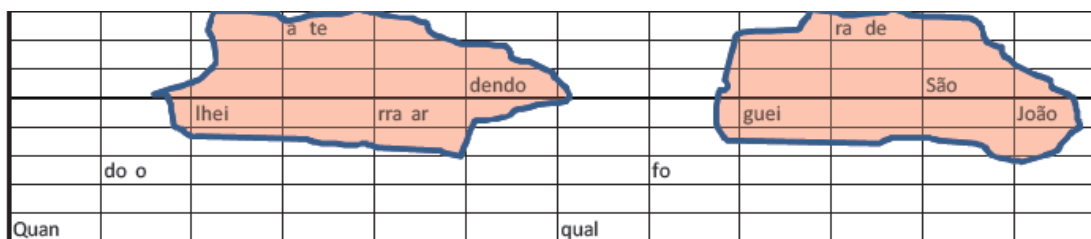


Figura 9b: Tensão cognitiva em “Asa Branca” presente nas regiões mais agudas da tessitura da canção. Representada pelos alongamentos de vogais. Fonte: Tatit (1996) p. 153.

Como lembra Tatit (1996), a dicção⁶² também é um fator que incrementa o valor passional da interpretação. Gonzaga usa a dicção e o sotaque sertanejo⁶³ (*Quando “oiei” a terra ardendo, que “fornaia”, Nem um pé de “prantação”, Por “farta” d’água, muitas “légua”, a chuva “caí” de novo, Pra mim “vortá”, verde dos teus “óio”, “espaíá” na “prantação”, Que eu “vortarei”*).

Soma-se à dicção, o sotaque⁶⁴ sertanejo natural em Gonzaga. Para Bauman (2014) o sotaque pode incrementar a passionalização do canto, e ainda contribuir como elemento de memorização de uma canção ou mesmo de um repertório (BAUMAN, 2014).

Outros sentidos em “Asa Branca”

Segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), “Asa Branca” é a quarta canção mais regravada da história do Brasil, com 316 interpretações feitas pelos mais diferentes artistas, inclusive estrangeiros⁶⁵ com 316 gravações.

Para Paranhos (2004) uma canção não carrega um sentido único, ou univocamente aquele originalmente concebido. Para o autor, o sentido de uma canção é cambiável e depende do momento histórico ou da experiência histórica que o artista que a

⁶² De maneira geral, a dicção é o modo como é pronunciada as palavras, incluindo cada sílaba e som. É, ainda, a maneira como as articula nas frases como um todo. A dicção está ligada à imagem de uma pessoa, ao que ela transmite. https://www.terra.com.br/economia/meu-negocio/o-que-e-diccao-e-por-que-saber-isso-te-ajuda-a-se-comunicar-melhor,af048232860d30780b403e443cdd1f55at0qotjs.html?utm_source=clipboard consultado em mar/2024.

⁶³ Por exemplo, deixar de pronunciar as S em palavras que estão no plural, acrescenta sons de vogais inexistentes na escrita (por exemplo: nós no lugar de nós).

⁶⁴ Sotaque é mais amplo, se relaciona a traços culturais e geográficos, é um elemento intrínseco ao idioma. Embora a redação de uma palavra ser a mesma, são faladas de forma distinta em diferentes regiões do país.

⁶⁵ Em 2006 a banda *Forró in the Dark*, um coletivo de expatriados brasileiros em Nova York que tocam o forró misturado com gêneros musicais norte americanos lança o seu primeiro álbum, *Bonfires of São João*. David Byrne um músico, compositor e produtor musical norte-americano, fundador da banda Talking Heads, foi convidado para vocalizar a terceira faixa do álbum, uma rendição de “Asa Branca” cantada em inglês. <https://guia.folha.uol.com.br/streaming/2021/06/ouca-10-versoes-de-asa-branca-50-anos-apos-caetano-veloso-canta-la-contr-a-ditadura.shtml> consultado em abr/2024.

reinterpreta ou rearranja vive ou viveu.

Este tema de certa forma é de especial relevância em “Asa Branca” . Com mais de 300 regravações, realizadas por inúmeros artistas dentro dos mais diversos contextos históricos desde 1947, quando foi concebida por seus autores, pode apresentar várias redefinições de sentido, ainda que possa portar musicalmente o mesmo significado, no caso do interesse deste trabalho, o de ser veículo das representações do sertão.

Analisarei, portanto, duas dessas ocasiões. Duas gravações de “Asa Branca” realizadas por dois intérpretes diferentes: Geraldo Vandré e Caetano Veloso. Ainda que o sentido produzido pelas gravações seja diferente, todas portam, criam e recriam representações literomusicais do sertão. O referencial analítico adotado neste ponto apoia-se na ideia de que a música se realiza enquanto performance. Nicholas Cook, compreende a música sob a perspectiva de seu reconhecimento essencialmente social. Até mesmo as dúvidas e objeções que giram em torno da tese de Theodor Adorno de que as estruturas sociais e suas contradições estão inscritas no próprio material musical⁶⁶, parece se resolver se considera a música como performance. Para tanto, diz o autor: “Se ao invés de vermos as obras musicais como textos dentro dos quais as estruturas sociais são codificadas, a víssemos como *scripts* em respostas aos quais as relações sociais são levadas a cabo: o objeto da análise tornar-se-ia presente e auto-evidente nas interações entre os *performers* e no traço acústico que eles deixam” (COOK, 2006:19).

Na música popular, o problema tem uma pertinência ainda maior. A ideia de obra musical na acepção do romantismo do século XIX, representada pelo texto musical expresso na partitura, que orienta ou induz a interpretação, praticamente inexistente. Vinculada tradicionalmente à oralidade, a música popular se beneficiou fortemente do advento da fonografia, o que permitiu a formação de um imenso acervo de gravações e a constituição de campos de interações entre performances. Apresentações ao vivo, fonogramas e registros em suportes audiovisuais são essenciais para a produção, criação e circulação/fruição da música popular. Com relação à canção, a atenção se volta para a performance do intérprete cantor ou cantora. Nesse campo, o conceito de performance leva ao reconhecimento da centralidade da voz. Para Ruth Finnegan, “... o ponto central aqui é que a existência de canções é viabilizada pelos múltiplos modos com os quais esse instrumento notável e flexível, a voz humana,

⁶⁶ Adorno (1976).

explora um complexo conjunto de recursos auditivos” (FINNEGAN, 2008: 29). Portanto, através da voz, o intérprete é capaz de significar e ressignificar a obra cancional. “Uma canção, que em termos de sua letra e melodia escritas poderia parecer a ‘mesma’ pode ser realizada de diferentes maneiras em diferentes performances” (idem: 24).

Vandré e “Asa Branca”

Em 1965, Geraldo Vandré gravou seu segundo LP, intitulado *Hora de lutar*, e nele incluiu “Asa Branca” (bit.ly/3OHsVIV) o álbum foi lançado pela Continental – PPL-12.202 estando na sexta faixa do lado A. Geraldo Vandré é acompanhado por banda de metais (trompete com surdina e trombone), baixo, berimbau e percussão. O arranjo inclui Introdução de trompete com surdina com acordes tensionados e blocos de madeira. Como neste caso existem variações significativas da forma como é cantada em relação a versão de 1952, faz-se necessário evidenciar-las através de uma nova exposição da letra. Nesta versão, o canto entra em anacruse após uma breve introdução feita por claves e metais com acordes tensionados.

*Quando olhei a terra ardendo
Qual fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação*

Aceleração do ritmo, entrada massiva de metais, bateria e baixo em ritmo de jazz. Tonalidade de Si bemol Maior. Vandré sobe em uma oitava o canto

*Que braseiro, que fornalha
Nem um pé de plantação
Por falta d'água perdi meu gado
Morreu de sede meu alazão*

Improvisação trombone

*Até mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Então eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração*

Nova entrada massiva dos metais com a alternância entre acordes de Si Maior e Fá sustenido menor. Desaceleração à velocidade inicial. Vandré retorna a tonalidade inicial. Entrada de coro.

*Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação
Eu lhe asseguro não chore não, viu
eu voltarei, viu
Meu coração*

Vandré volta a subir a oitava

Finalização com berimbau.

Geraldo Vandré (Geraldo Pedrosa de Araújo Dias), nascido na Paraíba em 1935, é filho de médico e deputado constituinte de 1946 vinculado ao Partido Comunista Brasileiro. Com sua mãe pianista, teve os primeiros contatos com a música e conheceu um pouco da

cultura popular do sertão quando cursou o ginásio em Nazareth da Mata – PB. No início dos anos de 1950, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde tentou carreira de cantor. Anos depois, ingressou na universidade, no curso de direito. Ao mesmo tempo, conviveu com músicos da bossa nova e foi parceiro em composições com Carlos Lyra e Baden Powell. Atuou junto a artistas vinculados ao Centro Popular de Cultura da UNE, o que contribuiu para a definição da perspectiva estética e ideológica que marca sua produção musical.

O CPC foi um órgão cultural criado em 1961 ligado à União Nacional dos Estudantes. Seu objetivo era a produção de arte popular revolucionária no Brasil para levar consciência revolucionária às massas. O órgão acreditava que a revolução nacional e popular e tão somente ela, poderia suplantiar o subdesenvolvimento do Brasil. Prevvia que o povo brasileiro⁶⁷ seria o sujeito promotor desta revolução. O artista, consciente do seu papel histórico, deveria se tornar parte do povo e assim, integrar-se às classes populares. A produção de sua obra deveria trazer conteúdo crítico e reflexivo partindo de formas da cultura popular. Dessa forma, pretendia-se que a obra de arte produzida pelo CPC pudesse contribuir para a superação do estado de alienação das massas. Essa perspectiva, naquele momento, orientou a produção de artistas ligados a vários campos da cultura brasileira como o cinema, o teatro, a poesia e a música popular.

Para o historiador Arnaldo Contier, esta concepção do CPC reforçou a crença na força política da arte e contribuiu para a construção de “novos lugares de memória” e a sua qualificação de mitos : o morro, periferias dos grandes centros urbanos como lugar de favelas e pobreza, e o sertão, região de populações famélicas, portadoras de forte religiosidade tradicional e messiânica e formas arcaicas de mandonismo político (coronelismo), porém, ao mesmo tempo, espaços de resistência e lutas sociais (CONTIER, 1998).

Porém, os compositores populares não assumiram integralmente a orientação cepecista. Embora trouxessem para suas composições elementos de gêneros populares como toada, baião, ciranda, samba, incorporavam em suas composições e arranjos, ao mesmo tempo, formas musicais reconhecidas na época como símbolo da modernidade como os elementos do jazz. Trios com piano, baixo e bateria, quintetos e *big bands*, que no início dos anos de 1960 produziam obras identificadas como samba-jazz, eram mobilizados para

⁶⁷ O conceito de povo usado pelo CPC foi o da obra de Sodré (1962). De acordo com esta referência, o povo brasileiro seria composto pelo campesinato pobre, o operariado urbano e setores da classe média e da burguesia nacional com conflito de interesses em relação à dominação imperialista.

acompanhar compositores e intérpretes de canções politicamente engajadas. Para Benigno (2020), o espaço ocupado por instrumentos como a sanfona nas composições, arranjos e performances, foram minimizados ou deixaram de existir já que “estava ligada tradicionalmente a práticas mais subalternas da música brasileira, muitas vezes fronteiriças à cultura popular” (BENIGNO, 2020 p.20). Segundo o autor, esta situação perdurou por toda a década de 60.

Esteticamente o repertório produzido pelos artistas do CPC se diferenciava da bossa nova. Ao contrário da suavidade, da sutileza e da economia de elementos que caracterizava o estilo bossanovista, a canção engajada era marcada por arranjos compactos, com instrumentação mais densa e vibrante. O canto intimista de João Gilberto, que fora (e ainda é) uma das marcas mais evidentes da bossa nova, cedeu espaço para performances vocais mais intensas, extrovertidas e voltadas para grandes plateias. De certa forma, o lirismo que marcou o estilo bossanovista foi suplantado por performances que se aproximavam do épico.

O LP *Hora de lutar* apresenta características estéticas e musicais compatíveis com o projeto do artista de produzir música popular politicamente engajada, seguindo, a seu modo, a perspectiva cepecista. A capa do disco (figura 10) traz um desenho em cores vivas de uma cena de capoeira. Gêneros populares diversos como baião, ladainha, maracatu, samba e batuque estão presentes nas 12 faixas que compõem o LP. Os arranjos assinados por Erlon Chaves foram escritos para instrumentalização de *big band*.

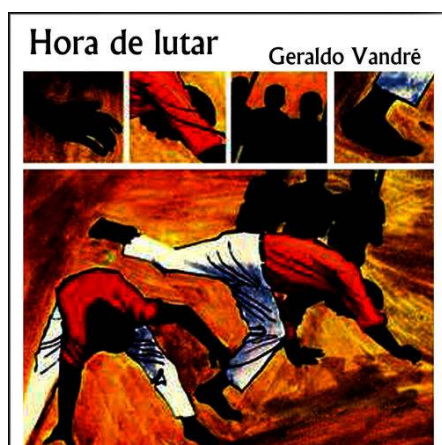


Figura 10: Capa do álbum *Hora de Lutar* de Geraldo Vandré (1965).

“Asa Branca” é a sexta faixa do lado A desse LP e Vandré a interpreta acompanhado por banda de metais (trompetes e trombone), baixo, berimbau e percussão. O fonograma inicia com uma introdução com trompetes em surdina e percussão, resultando num som áspero e em alguns momentos indefinido, criando tensões. Sobre essa mesma base, Vandré inicia o canto em andamento lento com alguns prolongamentos vocálicos, que como já tratei, apontam e deslocam o canto para a passionalização.

Com um salto ascendente de uma oitava, que segundo Tatit (1996) também potencializa a passionalização, Vandré canta a segunda e a terceira estrofes acompanhado por metais, bateria e o baixo marcando o ritmo com uma espécie de variação do ritmo de baião tocada no contrabaixo. Por ser baseada no tresilho, tem uma sonoridade parecida com a de alguns ritmos cubanos, que nos remete a *Rhumba*⁶⁸ (figura 11).



Figura 11: Melodia do Canto e célula rítmica da Rhumba⁶⁹ feita pelo baixo e bateria. Transcrição do autor.

O salto ascendente de uma oitava acompanhado pela intensidade do canto passa a impressão de um grito de protesto (como um “aboio⁷⁰”) e o chamamento para a luta. Nesse ponto, o ritmo é alterado e Vandré substitui a variação pelo tresilho do baião propriamente dito (figura 12), marcando uma importante representação sonora do nordeste na performance.

⁶⁸Para Drake-Boyt (2011) a *Rhumba*, também conhecida como Rumba de Salão, é um gênero de música e dança de salão que surgiu na costa leste dos Estados Unidos durante a década de 1930. Combinava música de big band americana com ritmos afro-cubanos, principalmente o Son cubano, mas também a Conga e a Rumba. Assim, embora receba o nome desta última, a rumba de salão não é propriamente o ritmo cubano da Rumba, mas teve nele inspirada a sua criação. Consequentemente, os autores preferem a grafia americanizada da palavra (rumba) para então distingui-los.

⁶⁹ Blatter, 2007

⁷⁰Aboio é um canto típico da Região Nordeste do Brasil. Consiste em um canto cantado pelos vaqueiros quando conduzem o gado pelas pastagens ou para o curral. Termo usado pelo próprio Vandré em entrevista concedida a Ricardo Anísio para a Revista Ritmo Melodia, 1º fev. 2004. Disponível em: <http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/geraldo-vandre/> Acesso em: 2 ago 2023.



Figura 12: Melodia do Canto e célula rítmica do Baião feita pelo baixo e bateria. Transcrição do autor.

Esse chamado à luta, outorga um sentido que remete a performance, as lutas por justiça social (CLEMENTE,2013).

Com um retorno a oitava original e nova lentificação do andamento, o canto dos dois primeiros versos da última estrofe é acompanhado por um coro em réquiem fazendo jus ao seu significado: descanso, após um momento de grande intensidade emotiva. A chuva volta a cair e é hora de voltar. Ou de lutar. A oitava volta a subir bem como o aumento da intensidade do canto dos dois últimos versos e o fechamento da canção, afirmando o retorno.

Vandré ainda retirou repetições de frases (ou refrãos) encontradas nas performances de Gonzaga, bem como omitiu sua quarta estrofe (“Hoje longe muitas léguas...”).

Ao final do canto, alongando a palavra “coração”, entram novamente os metais em uma alternância de acordes entre Si Maior e Fá sustenido menor (o quinto grau do modo), produzindo a sonoridade do mixolídio, somada à rítmica do baião (figura 13). A peça é finalizada com uma pequena entrada de berimbau, numa espécie de toque de guerra.



Figura 13. Presença do modo Mixolídio no arranjo de metais na performance de “Asa Branca” de Geraldo Vandré. Transcrição do autor.

Caetano e “Asa Branca”

Caetano Veloso estava exilado em Londres em 1970 quando atendeu ao convite de um ex-produtor da Philips, Ralph Mace, para gravar um disco. Além de devolver a

Caetano o ânimo de fazer música, Mace também foi fundamental ao encorajá-lo a tocar violão em seus próprios discos. Sobre isso, o compositor declarou: "*A maior contribuição da Inglaterra para minha formação musical, no entanto, foi a aceitação, por parte de produtores e ouvintes, do meu modo de tocar violão*" (VELOSO, 2017). Caetano entendeu sua própria maneira de tocar e passou a gravar e a se acompanhar ao vivo com o instrumento. Em depoimento a Márcia Cezimbra, do Jornal do Brasil, ele chegou a afirmar que “se não tivesse sido preso e exilado, talvez nunca tocasse violão num disco” (Fraguas, 2022:49).

“Asa Branca”, Versão Caetano Veloso, foi lançada pela Phillips - com o código 6349 007 em 1971 (bit.ly/42BYrw8) no álbum Caetano Veloso Canto e Violão. O modo empregado é o Ré Mixolídio caracterizado pelo Dó natural.

Como neste caso também existem variações significativas da forma como é cantada, faz-se necessário evidenciá-las através de uma nova exposição da letra. Nesta versão, o canto entra direto em anacruse.

Letra de “Asa Branca” cantada por Caetano Veloso

*Quando olhei a terra ardendo
Qua fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação*

Atrasa um pouco o canto

“Inhaum” cantado em forma de escala descendente (ré mixolídio) iniciada no dó natural característico. Quando chega ao final (ré) repete o “Inhaum” 10 vezes em ritmo sincopado.

*Que braseiro, que fornalha
Nem um 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
"Intonce" eu disse adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração
"Intonce" eu disse humm adeus Rosinha
Guarda contigo meu coração*

no “hummm” sobe a voz um tom e meio

“Inhaum” cantado em forma de escala descendente (ré mixolídio) iniciada no dó natural característico. Quando chega ao final (ré) repete o “Inhaum” 10 vezes em ritmo sincopado. Após uma breve pausa, repete o “Inhaum” sincopado mais algumas vezes. Segue marcando o tempo sincopado do baião com “mastigações” e alternando com o canto do “Inhaum”

*Hoje longe muitas léguas
Nessa triste solidão*

*Espero a chuva cair de novo
Para mim vorta ai ai pro meu sertão
Espero a chuva cair de novo
Para mim vortai ai ai pro meu sertão*

“Inhaum” cantado em forma de escala descendente (ré mixolídio) iniciada no dó natural característico. Quando chega ao final (ré) repete o “Inhaum” algumas vezes em ritmo sincopado. Arpejos de violão.

*Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na prantação
Eu te asseguro não chore não, viu
Que eu vortarei, viu
Meu coração
Eu te asseguro hum não chore não, viu
Que eu vortarei, viu
Meu coração*

no “hummm” sobe a voz um tom e meio

Caetano assume o violão, evidenciando a presença do Brasil na sonoridade de seu instrumento. A voz e o violão do compositor trazem elementos marcantes de representações do sertão, fazendo a região presente no disco. O palco sonoro do álbum mostra que há muitos espaços que produzem efeitos de intimismo, silêncio, introspecção e tristeza.

O LP resultante, *Caetano Veloso*, apresentou sete faixas, sendo cinco de sua autoria e uma em parceria com Gilberto Gil. Todas com letras em inglês. A última faixa (quarta do lado B) é “Asa Branca”, a única cantada em português, em que Caetano se acompanha ao violão numa performance de sete minutos e meio de duração. O disco foi lançado no ano seguinte na Inglaterra pelo selo Famous/GW e no Brasil pela Philips.

Caetano desacelera o andamento da canção, modifica a batida do Baião e estabelece um andamento com média de 55 batidas por minuto (bpm), isto é, menos da metade da velocidade imposta por Gonzaga na versão de 1952, demonstrando profunda melancolia.

Além de desacelerar o andamento, uma prática recorrente de Caetano Veloso⁷¹, o artista estica com sons mais longos as vogais, ocupa o espaço expandido do tempo e deixa a canção com seus elementos mínimos de significação expostos e desloca a relação entre tematização e passionalização sensivelmente para a direção desta. Chega à essência do drama. Sua dicção e articulação se somam a estes prolongamentos ressaltados e redefinem os fraseados da melodia. Somado ainda a pequenos atrasos de tempo no canto, o derramamento

⁷¹ Encontro outros exemplos de desacelerações promovidas por Caetano em: “Mora na filosofia” (de Monsueto Menezes, no álbum *Transa*, 1972), “Felicidade” (Lupicínio Rodrigues, no *Temporada de Verão*, 1974), “Help” (Lennon e McCartney, no *Jóia*, 1974) e “Eleanor Rigby” (Lennon e McCartney, no *Qualquer Coisa*, 1975) (Salles, 2019).

da métrica colabora com a redefinição do sentido da canção. Ao prolongar a expressão do “Quando oiei”, por exemplo, no começo da canção, Caetano reforça a carga emocional da interpretação.

A relação de gemidos contidos na performance com a seca e com a paisagem árida é potente, especialmente nos cantos soprados de aboio que finalizam em uma longa nota em trêmolo. No final da canção, Caetano Veloso produz uma entoação que parece “mastigar” as vogais, fornecendo as prerrogativas necessárias para qualificar a voz como um instrumento musical (Fraguas, 2022). São os trêmulos, os melismas, gerados pelas gêmeas e as mastigações: os “mnhaum”. Em um primeiro momento estes melismas pontuam no estribilho, outrora feito pela sanfona, na descida da escala que se inicia na nota característica do mixolídio (neste caso, o Dó natural). O Do-Lá do início em anacruse. As colcheias, todas iguais, possuem um acento na segunda e quarta parte de cada compasso. Após o término da escala, Caetano segue vocalizando o “m-nhaum, mnhaum, mnhaum, mnhaum, mnhaum, mnhaum, mnhaum-mnhaum”, marcando o ritmo do baião. Um esquema destas passagens se encontra nas figuras 14a e 14b.

Figura 14a: Célula rítmica do baião (tresilho) presente no “mnhaum” de Caetano Veloso na escala descendente (Ré mixolídio). Transcrição feita pelo autor.

Figura 14b: Célula rítmica do baião (tresilho) presente no “mnhaum” de Caetano Veloso após a escala descendente. Transcrição feita pelo autor.

O “mnhuam” substitua nos remete a sanfona e o resfolego. Ao invés de abrir e fechar o fole rapidamente, o baiano produz o mesmo abrir e fechar abrupto, só que na boca, produzindo timbres diferentes. No âmbito do tempo-ritmo, na versão de Caetano, ainda que o pulsar da narrativa de “Asa Branca” seja outro, situa-se, se bem que menos aparente, quase totalmente dentro do ritmo nordestino. O artista delega ainda ao bordão de seu violão, nos

arpejos⁷², algumas acentuações que nos remete a marcação da zabumba do baião que se alternam com as acentuações vocais, marcadas em negrito na exposição da letra da canção. Um esquema destas acentuações é demonstrado na figura 15:

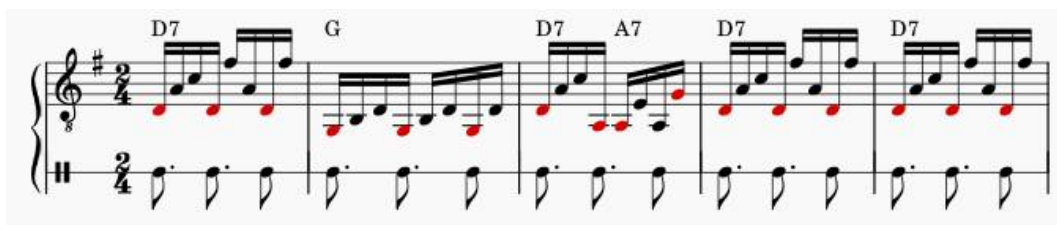


Figura 15: Exemplo das acentuações nos arpejos aproximados de Caetano na sua execução de “Asa Branca”. Os acentos são marcados em vermelho. Transcrição do autor.

Assim, é no estribilho “mnhaum”, cantado de forma lenta, representando um arrastar árido e sofrido, que Caetano consegue na gemedeira, somada às acentuações do bordão do seu violão, caracterizar o ritmo do gênero nordestino mais evidente na versão precursora de 1952. Em uma entrevista sobre sua “Asa Branca”, Caetano diz sobre a mastigação seca e volta a mencionar o canto de cegos referenciado no início deste texto. Aqui o intérprete se refere ao modo de cantar em vocalizações alongadas com extremo vibrato ou tremolo, e *bocca chuisa*, que ora abre-e-fecha em mastigações: “... *Aquele ruminar... mastigado... não sei... parece aquela coisa de cego nordestino*” (Documentário O Homem que Engarrafava Nuvens (1:19:28), 2009 disponível em bit.ly/3NpEnsp).

Por fim, com sua performance em “Asa Branca”, Caetano joga com representações da nordestinidade contidas na canção e, como bem acentuou Salles (2019), transformou o sertão em “metáfora do Brasil”, Teve até o reconhecimento do próprio compositor declarando o quanto o baiano havia entendido o significado triste de “Asa Branca”.

[...] Uma vez eu estava em Fortaleza, ia passando, lá, numa rua muito movimentada, e eu vi uma loja de discos. Quando o vendedor, que estava na porta, me viu, disse: - Luiz, vem cá! Você já ouviu a “Asa Branca” interpretada por Caetano Veloso em Londres? Eu digo: - Não! – Então vem cá que eu vou te mostrá! Aí, ele pegou o disco e me entregou a capa, eu fiquei olhando, e ele botou o disco na... na eletrola. Só em ver a capa eu já fiquei emocionado, porque ele estava numa tristeza incrível, com um agasalho... branco e... muito triste mesmo. Aí, eu comecei a me emocionar ali. Quando ele começou a fazer a gemedeira... do cantador nordestino:

⁷²Na execução dos arpejos, Caetano insere algumas “appoggiaturas” do quarto grau para o terceiro do modo. Dá talvez um leve toque “beatles” à música, fato este perfeitamente justificável devido ao ambiente em que o artista estava inserido naquele momento.

“Hummm hum hum hummm hummmm!”Aí eu chorei, pro povo vendo, ali na loja. Chorei mesmo, emocionado [...]. (Entrevista de Luiz Gonzaga concedida ao Programa Conexão Nacional exibido pela Rede Manchete de televisão: Gravado em julho de 1986⁷³).

Amparado pelos referenciais teóricos de Nicholas Cook e Ruth Finnegan, evidenciei em três interpretações distintas da canção “Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, exemplos de como a performance, apoiada em vários componentes literomusicais, sobretudo na flexibilidade da voz humana, tida também como instrumento, consegue atribuir ressignificados a uma mesma canção, dependendo do momento e modo como foram realizadas.

O Próprio Luiz Gonzaga, em sua versão de 1952 de “Asa Branca” opera em duas dimensões da canção e através de tensionamentos vocais consegue exprimir a dor da seca, da saudade, e convidar o ouvinte à dança, apoiado em um andamento rítmico acelerado. Geraldo Vandré em 1965 e apoiado por uma instrumentação densa que nos remete a uma big band, segue parcialmente as orientações do Centro Popular de Cultura, mas não deixa de gritar os saltos de oitavas cantados neutralizando a sutileza ao chamar o povo brasileiro a lutar pelo desenvolvimento do país como nação independente, longe do domínio imperialista e com esta nova acepção remete a canção de Gonzaga para um registro social do sertão que Oliveira (2004) atribui como ausente do repertório do sanfoneiro.

Já Caetano Veloso, em 1972 desacelera significativamente o andamento de sua performance de “Asa Branca”, adiciona um ar de tristeza maior ao drama de sua narrativa. Transforma “Asa Branca” em uma canção de exilado político. Explora extensivamente os elementos timbrísticos e entoativos de sua voz para manter viva a representação da sanfona nordestina dentro do seu script. Aliás, todos os intérpretes têm presentes representações da canção nordestina em seus scripts para servir como base para suas performances diferentemente orientadas, sendo a célula rítmica do baião e o modalismo (mixolídio) presentes nas três performances. Ora mais evidentes, ou de forma mais discreta. E talvez por todas estas representações que “Asa Branca” nos brinda, ela seja conhecida popularmente como o Hino do Nordeste.

Por fim, amplio o entendimento das representações literomusicais da canção Gonzagueana com uma atualização da tabela 2 do capítulo anterior, na tabela 3 abaixo:

⁷³ Disponível em <https://bit.ly/4drRrYK> (38:00 min do programa) .

Canção	Representações Musicais encontradas	Representações encontradas na relação melodia e letra	Representações/Registros Sociais Envolvidos
“Baião” (1946)	- Levada em 2/4; - Ritmo Sincopado; - Melodia Modal : Modo Mixolídio; - Acordes com sétima. Papel das tétrades subdominantes; - Padrão melódico envolvendo intervalos sucessivos em terças; - Contorno melódico descendente passando pelos quinto e sexto graus dos modos. - Sequência de notas repetidas.	- Tematização na relação ritmo, melodia e letra;	- Ludicidade/Festividade
“Baião” (1949)	- Instrumentação: Triângulo, Sanfona e Zabumba.	- Tematização na relação ritmo, melodia e letra;	- Ludicidade/Festividade

Canção	Representações Musicais encontradas	Representações encontradas na relação melodia e letra	Representações/Registros Sociais Envolvidos
Asa Branca (1952)	Emprego da anacruse em início de frases.	Paradoxo entre passionalização e tematização presentes na relação entre melodia/ritmo e letra. Dicção e sotaque do intérprete que reforçam a passionalização.	Saudade, Religiosidade. Sentido: Tristeza da Seca e da Saudade, Religiosidade do sertanejo.
Asa Branca (1965)		Reforço da passionalização com mudança de sentido que inclui a peça musical no registro da luta social.	Aboio Sentido: Luta social
Asa Branca (1971)		Forte deslocamento pendente a passionalização que muda o sentido de Asa Branca para melancólico.	Cantadores Cegos Sentido: Saudade extrema devido ao exílio político

Tabela 3: Atualização da tabela 2 Representações literomusicais encontradas em duas versões de *Baião* (1946 e 1949) e em três versões de *Asa Branca* com significados diferentes.

IV

A Força do Sertanejo

Este capítulo do trabalho foi apresentado publicado nos Anais do XXVI Encontro Estadual de História da Associação Nacional de História (ANPUH) ⁷⁴.

Para Almeida (2014) as representações referentes à região nordeste do Brasil, produzidas pela imprensa de grande circulação no país⁷⁵ desde o Século XIX estavam estabelecidas em uma visão dicotômica majoritariamente simbolizada pelo litoral civilizado e o sertão bárbaro. De acordo a estas representações, as secas periódicas que abalam o sertão e o seu subproduto social se transformaram em um signo natural, um representante absoluto da paisagem nordestina, principalmente para as populações do sudeste. Ainda que em sua totalidade o nordeste não seja constituído apenas pelo sertão, este era insistentemente descrito como resultado da ação cruel e implacável do fenômeno natural da seca.

Segundo o mesmo autor, com o final da segunda guerra mundial, as notícias e os temas de impacto voltaram a ser encontrados no próprio Brasil. Com a ocorrência da seca de 1951 a 1953, a imprensa voltou seus olhos para o nordeste. Não somente para a miséria do sertanejo lá no sertão, mas pela primeira vez para os que seguiriam a sua saga de migração para o sudeste.

Para Almeida (2014) a população migrante-sertaneja que se converte em moradores de rua e favelados no centro sul do País, é marginalizada. Os emigrados da seca são identificados, nesse momento, como indivíduos deslocados do progresso das metrópoles, descritos às vezes como vítimas, às vezes como problema social, e ainda como símbolo

⁷⁴ GRANJA, R.H.M.M. ZAN, J. R. A canção como portadora de representações: Análise da canção “Vozes da Seca”. Anais do XXVI Encontro Estadual de História da ANPUH-SP ISBN: 978-65-992510-1-6 (2022). disponível em

https://www.encontro2022.sp.anpuh.org/resources/anais/17/anpuh-sp-eeh2022/1660835679_ARQUIVO_4d4375357c72807654eceb38ad28021d.pdf

⁷⁵ Segundo Almeida (2014) as representações elaboradas pela imprensa de grande circulação no Brasil em meio às transformações dos anos 1950 eram causadas por questões políticas permeadas por novas e velhas ideologias, destinada ao leitor das classes letradas e urbanas do Brasil. Embora diferentes meios e suportes possam fornecer informações sobre as representações coletivas produzidas pela imprensa a respeito de um grupo social, as imagens impressas nas revistas semanais ilustradas eram importantes formadoras de opinião.

O fotojornalismo foi muito usado entre os anos 1930 a 1950, período em que a educação visual de nossa sociedade dependia basicamente da imprensa ilustrada com lenta e paulatina incorporação do cinema. A fotoreportagem era uma narrativa resultante da conjugação de texto, seguindo modelos prévios europeus. Tal leitura europeizante, seria adotada pela burguesia Brasileira, preconceituosa, no exercício de uma imposição de superioridade (ALBUQUERQUE Jr., 1999).

causador do caos urbano. As matérias das fotorreportagens dessa época vinham acompanhadas de severas críticas à pouca (se bem que existente) importância dada, por parte do governo, aos flagelados das secas.

Os grupos políticos dominantes e conservadores do Nordeste Semiárido tratavam a questão das secas privilegiando a defesa de seu patrimônio, e maximizavam o usufruto dos benefícios oficiais disponíveis. A sociedade em geral, até os anos de 1950, era conduzida a responder ao quadro de calamidade próprio das secas com ações de caráter filantrópico (MMA, 2012). E para melhor entender a representação do sertanejo que nos brinda “Vozes da Seca” acredito ser necessário aprofundar-me na questão filantrópica de socorro aos flagelados do sertão, por parte dos habitantes do sul do país, uma vez que, apoiada pelos meios de comunicação, criou uma representação do sertanejo que foi de certa forma objeto de crítica na canção que é o tema deste capítulo.

Para Secreto (2020), frente a uma rede de comunicação precária que unia o país, as elites dirigentes do Brasil apelavam por apoio financeiro das elites econômicas do sul do país para tratar da questão da seca que afligia o nordeste.

Para Albuquerque Jr. (1999), a comunicação era toda focada em destacar as mazelas do drama vivenciado naquele momento, principalmente por meio de cartões postais com fotos que criaram a representação dos sertanejos como vítimas passivas frente a condições climáticas, já que assim eram retratados pelas classes abastadas do sul através da imprensa.

Para Santos (2013), o homem do sertão era visto como apático, sem interesse e capacidade política de reivindicar seus direitos, no entanto, conforme as consequências da seca foram se agravando, a maneira como esses atores sociais apareciam nas notícias, também se transformaram. A depender da perspectiva que se queria ressaltar, eles passavam de vítimas da natureza a perturbadores da ordem. Para o autor, despertavam ações de caridade e misericórdia, mas também a ira e a repulsa dos moradores da cidade. Esta temática foi tratada por Eduardo das Neves na canção de 1915 “Pobre Flagelados”. Uma crítica em tom de ironia à ação filantrópica dos abastados do Rio de Janeiro, que se reuniam em eventos sociais sofisticados, os chamados “chás”, para angariar doações a ser enviadas às vítimas passivas do flagelo da seca que assolou o sertão naquele ano. “Caridade para uns coitados”, mas mantendo o distanciamento, a repulsa e o preconceito com o ser flagelado e a sua condição.

Eduardo das Neves- “Pobre Flagelados” (1915)

Na época do Segundo Império, em 1877, aconteceu uma grande devastação provocada pela seca no sertão nordestino. Logo depois na República, foram elaborados alguns projetos na tentativa de minimizar os efeitos da seca e foi criada a Inspetoria Federal de Obras contra as Secas (IFOS) em 1909, que tinha por missão a construção de barragens e açudes para armazenamento de água. No Ceará, por exemplo, a companhia inglesa Norton Griffiths & Company se estabeleceu para construir a barragem do açude Patu. Hoje ainda restam os escombros das construções, como a casa da administração, o ambulatório, estação de trem e a casa das máquinas⁷⁶.

Esses esforços não foram suficientes para evitar as tragédias que viriam pela frente visto que, em 1915, ocorreu um dos maiores períodos de estiagem na região nordeste, em que o estado do Ceará foi profundamente afetado, levando milhares de sertanejos a um processo diaspórico em direção a outras regiões como a Amazônica, que via o final do auge do ciclo da borracha. Entretanto, grande parte dessa massa converteu-se em legiões de “flagelados”, como eram denominados, que migraram a centros urbanos locais, em sua maior parte ao litoral. Uma das “soluções” que o governo do Ceará encontrou para a situação dos flagelados foi a construção de campos de concentração.

No romance *O Quinze*, a escritora Rachel de Queiroz (Fortaleza, 1910 - Rio de Janeiro, 4 de novembro de 2003) narra essa seca histórica de 1915 que castigou o Nordeste brasileiro e descreve em partes o que foram esses campos de concentração da seca, que embora não fossem campos de extermínio, como os criados na Europa dominada pelos nazistas durante a segunda guerra mundial (1939-1945), tinham um objetivo similar aos campos nazistas: isolar dos cidadãos litorâneos a população indesejada, a “gente imunda” que tentava sobreviver à seca do sertão, fugindo para a capital. Pessoas ali eram confinadas à fome, doenças e miséria. No município de Senador Pompeu, distante a 270 km de Fortaleza, existe talvez as únicas reminiscências desses tristes dias que assolaram a região.

Em contraste com a realidade da capital Fortaleza, que naquele momento desfrutava da ostentação de suas elites constituídas por intelectuais e empresários que ainda colhiam os frutos da grande produção de algodão do século anterior, e na tentativa de manter

⁷⁶ <https://brasilescola.uol.com.br/historiab/secas-nordeste.htm> consultado em set/2020.

essa condição elitista, somada a experiências anteriores de seca como a de 1877 que com a diáspora dos sertanejos à cidade, elevou Fortaleza a ser a sétima maior população urbana no país na virada do século XIX para o XX. Vieram também medidas higienistas através da criação dos campos de concentração, onde os sertanejos eram vestidos com sacos de farinha, tinham-lhes os cabelos raspados e ficavam expostos a condições de higiene e limpeza extremamente precárias. Como resultado, morriam aos montes, de fome, sede e doenças. Viviam tão à margem da sociedade que até os seus cadáveres sofriam discriminação.

[...] Aqui nesta janela, era onde eles faziam filas por um punhado de comida”, ao chegar no casarão que era a sede da antiga administração da companhia. A comida era uma mão cheia de farinha, rapadura, sal, café torrado no sangue de boi para aumentar a quantidade de ferro e, às vezes, uma bolacha, diz, sob um sol fortíssimo, em meio às ruínas[...]. (Narrativa de Valdecy Alves, um advogado nascido em Senador Pompeu e que se autointitula “militante dos movimentos sociais”)⁷⁷.

O que existia, principalmente, era o medo da invasão a capital Fortaleza, pois havia relatos de saques, roubos na cidade em ocasiões de migrações anteriores (Rios, 2014),

[...] Os novos centros de concentração deveriam ser interpretados a partir dos parâmetros de civilidade e modernidade que pairavam sobre as áreas de Fortaleza. Por isso era fundamental manter a ordem e a “limpeza” da cidade, longe da pobreza e de seus flagelos, no sentido não permitir uma mudança nas estruturas sociais, enrijecendo um processo de controle dos indivíduos vindo da seca [...]. (Rios, 2014, p. 80).

O assunto foi tratado através da canção por Eduardo das Neves.

Para Abreu (2010), muito pouca informação existe disponível sobre Eduardo Sebastião das Neves⁷⁸, mas, sucintamente se sabe que ele também era conhecido pelo apelido

⁷⁷Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/08/politica/1546980554_464677.html consultado em set /2020.

⁷⁸Abreu (2010) afirma que através de seus versos e histórias foi possível aproximá-lo do mundo dos libertos e do passado escravista. Famoso cantor, comediante, tocador de choro ao violão, autor e divulgador de lundus, modinhas, serestas e chulas, organizador de livros e protagonista da indústria fonográfica no Brasil, Eduardo das Neves morreu pobre, como indicam seus memorialistas, em 1919, um pouco depois de o samba estourar como o novo estilo popular de dança e música. Na sua carreira artística, apresentou-se em circos, casas de chopp, nos palcos dos cine-teatros, nos cafés-cantantes e nos palcos de teatros, como o Maison Moderne, de Paschoal Segreto, o Parque Rio Branco e o Apolo, onde se apresentava como “crioulo Dudu” e exibia, com elegância, segundo seus simpatizantes, um smoking azul e chapéu alto. Destacou-se ainda como exímio tocador de pandeiro, chocalho, cuíca e cavaquinho. Uma de suas principais atividades, entretanto, era a de palhaço. Dudu trabalhou em reconhecidos circos da capital e do Brasil, como o Grande Circo François e o Circo Pavilhão Internacional. Há registros de que no Passeio Público, em uma espécie de café-concerto ao relento, costumava se apresentar. Ao longo de sua carreira, Eduardo das Neves apresentou-se em várias cidades do Brasil. Chegou a ser empresário de um deles, tendo-lhe dado o sugestivo nome de Circo Brasil. Em meio a um negócio-diversão muito frequentado por estrangeiros e denominações internacionais, a escolha do nome revelava uma de suas grandes temáticas musicais – a Pátria. Em 1910, o Circo Brasil realizou uma grande apresentação na Rua de Santana, na Praça Onze, onde se reunia o seleto grupo musical dos amigos da Tia Ciata. Segundo o Correio da Manhã de 13 de outubro, o sucesso era certo: “a Cidade Nova iria se curvar perante a bilheteria”. O “popular

de Dudu, e que nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de São Cristóvão, em 1874, e falecido nesta mesma cidade, em 1919, com apenas 45 anos.

Para Bonavides (2019), Eduardo das Neves (figura 16) foi o primeiro cronista musical do século XX, inclusive no disco (Bonavides, 2019) podendo ser assim considerado um pioneiro da música popular brasileira em seus registros.

[...] Através de seu talento, ele compunha músicas que falavam sobre a situação do país, os costumes, acontecimentos marcantes... Sua forma de cantar os fatos seria continuada por outros compositores, a exemplo de José Barbosa da Silva (Sinhô), Noel Rosa e Assis Valente, entre outros. Ele foi também um de nossos primeiros artistas negros a se profissionalizar em uma época de grande preconceito. Contemporâneo do também célebre Benjamin de Oliveira, Eduardo das Neves foi um de nossos talentosos Palhaços Negros, expondo seu talento em picadeiros e ficando conhecido, também, como um dos poetas da calçada[...]. (Arquivo Marcelo Bonavides)⁷⁹



Figura 16: Obituário de Eduardo das Neves, A Noite, Terça-Feira, 11 de Novembro de 1919, p. 02 (Bonavides, 2019)

Ainda segundo Abreu (2010) a afirmação da música popular no Brasil somente se deu entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX. De certa forma asseverava a presença africana nas identidades nacionais e culturais criadas. Isso porque, segundo o autor, com o fim da escravidão, houve um maior interesse pela música dos afro descendentes e somada ainda à nascente indústria fonográfica, tornou-se viável a ampla difusão de variados gêneros musicais afro-brasileiros, entre eles o Lundu. Este fato é importante para entender o

Eduardo das Neves”, como caracterizou o jornal, “arrebataando as multidões com os seus choros ao violão”, foi aplaudido no centro da capital republicana pelos seus próprios contemporâneos.

⁷⁹ <https://www.marcelobonavides.com/2019/11/eduardo-das-neves-100-anos-de-saudade.html> consultado em set/2020.

sucesso de Eduardo das Neves, que viveu a sua trajetória artística exatamente nesse período.

Seguindo com Abreu (2010) as canções de Dudu, sem dúvida, pertenciam a uma forma de fazer arte que trazia à tona a discussão política do cotidiano compartilhada pelas populações urbanas e pelos produtores do campo musical. Para o autor, Eduardo das Neves tinha o interesse de “despertar nas plateias o amor pelos cantares brasileiros para melhor se conhecer o Brasil” e ligava toda essa questão política também, entre elas a questão da seca que atingiu o nordeste em 1915. Eduardo das Neves satirizou a legitimidade dos discursos construídos pelas classes dominantes. As doações aos flagelados famintos no sertão era apenas um tema coadjuvante. O objetivo principal eram os sofisticados encontros sociais das elites cariocas para tomar chá importado. Um discurso que potencializava no imaginário coletivo a ideia de um povo sertanejo doente e sujo, mas, que afastado daquelas elites, e pelo fato de ser um povo passivo ao problema por sua incapacidade, necessitava dos cuidados que seriam providos das caridades.

Segundo Villa (2001) apud Silva (2017), a obra de Dudu, muito através do humor e da irreverência, e dentro desse contexto de expressão musical, começa a ser registrada em 1907, pela Casa Edison⁸⁰, e logo permitiu ao músico se tornar um dos mais célebres cantores brasileiros. Em várias de suas músicas relata o cotidiano da cidade do Rio de Janeiro e de outras regiões do Brasil. Para Abreu (2010), Eduardo das Neves foi o artista que gravou a primeira música com o tema da seca, com o título de “Pobres Flagelados”.

⁸⁰A Casa Edison foi a primeira casa gravadora no Brasil e na América do Sul, fundada em 1900 por Frederico Figner no Rio de Janeiro. Inicialmente apenas importava e revendia cilindros fonográficos (utilizados nos fonógrafos de Thomas Edison) e discos (utilizados nos gramofones de Emil Berliner), mas, em 1902, lança o que é considerada a primeira música brasileira gravada no país, o lundu “Isto É Bom” do compositor Xisto Bahia na voz de Baiano. Anos mais tarde, em 1917, lançaria também o primeiro samba gravado no país, Pelo Telefone, de autoria de Donga e Mauro de Almeida, executado também por Baiano. Desde a fundação, passa a ser representante da Odeon Records administrando os vários selos que a empresa alemã possuía e, a partir de 1912, também a fábrica que aquela companhia abriu no Rio de Janeiro naquele ano (Gonçalves, 2011)

“Pobres Flagelados”
Eduardo das Neves

Introdução instrumental
Nesta moderna cidade
Há de passar gente forte
Para fazer caridade
Aos flagelados do norte.

Sempre passa um precatório
Pelas ruas da cidade
Discursos e falatórios
Tudo em prol da caridade.

Nesta moderna cidade
Há de passar gente forte
Para fazer caridade
Aos flagelados do norte.

Interlúdio Instrumental

Ninguém dá grande festa
Pro núcleo de encasacados
E o trapone pede dança
Em nome dos flagelados

Capa, casaco ou maleta
Enchem de níqueis de prata
Na quinta da Boa vista
Sombrinhas aristocratas.

Nesta moderna cidade
Há de passar gente forte
Para fazer caridade
Aos flagelados do norte.

Interlúdio Instrumental

As filhas dos abastados
Vendem cravo, lírio, rosa
Tudo pelos flagelados
Que gente tão caridosa!

Nunca se viu pelos pobres
Que estão no norte a ver
Tal compaixão pelos pobres
Tanto que dá o de comer.

Nesta moderna cidade
Há de passar gente forte
Para fazer caridade
Aos flagelados do norte.

Interlúdio Instrumental

Os grandes...
Esse alinhado da sorte
Correm centenas de contos
Pros flagelados do norte

Entretanto, tanto, tanto zelo
Sapatos para os horrores
Os famintos, maltrapilhos
Vão para a Ilha das Flores.

Nesta moderna cidade
Há de passar gente forte
Para fazer caridade
Aos flagelados do norte.

Interlúdio Instrumental

Capa, casaca ou maleta
Enchem de níqueis com
prata.
Na quinta da Boa Vista
Sombrinhas aristocratas

As filhas dos abastados
Vendem cravo, lírio, rosa
Tudo pelos flagelados
Que gente tão caridosa.

Nesta moderna cidade
Há de passar gente forte
Para fazer caridade
Aos flagelados do norte.

Cadência Instrumental

A canção “Pobres Flagelados” foi lançada pela Odeon com o código R 121.177 em 1915 e pode ser apreciada em <https://bit.ly/3zpw068>

Ainda que neste lundu existam parcialmente algumas representações literomusicais⁸¹ que também existem no baião, o interesse maior desta análise em termos de representação do sertão se resume ao tema da letra. Eduardo das Neves com a sua entoação, deixa evidente que está satirizando o lema “a caridade salva”. A ação de “compaixão” movida pela representação do sertanejo de incapaz prevalecia nas classes abastadas do sudeste. A caridade dos mais abastados e “capazes” seria a “solução definitiva” para os problemas da seca que enfrentava o sertanejo. Mas era uma medida paliativa que representava um modo de manter os ditos “matutos” longe da civilização branca que habitava as grandes cidades do litoral do nordeste.

⁸¹Como o ritmo sincopado do lundu, sendo entretanto uma sincopação diferente, e a presença de elementos temáticos e passionais narrativos na interação entre melodia e letra, mas neste caso, sem convidar a dança.

*Nesta moderna cidade
Há de passar gente forte
Para fazer caridade
Aos flagelados do norte.*

*As filhas dos abastados
Vendem cravo, lírio, rosa
Tudo pelos flagelados
Que gente tão caridosa*

Chamo a atenção para a sátira inteligente à discriminação do sertanejo “do norte” na passagem:

*“...Entretanto, tanto zelo,
Sapatos para os horrores
Os famintos, maltrapilhos
Vão para a Ilha das Flores”.*

Qual seria a relação entre o preconceito como o sertanejo habitante do sertão com a estrofe acima?

A história da “Ilha das Flores”⁸² talvez fosse familiar a Dudu. Pertencente ao estado do Rio de Janeiro é uma localidade que desde o final do séc. XIX até 1966 funcionava como hospedaria para imigrantes enquanto aguardavam colocação e deslocamento para as fazendas do interior paulista dentro do programa nacional de imigração. Existiam várias dessas hospedarias, umas delas inclusive localizada em Campinas, SP.

O curioso é que na época da criação desta sistemática de hospedarias (entre elas a Hospedaria da Ilha das Flores) também havia evidências de que existiam intenções e, por vezes, concretizações, de se instalar simultaneamente lazaretos na localidade. A intenção exigiu projetos arquitetônicos, como o exemplo, na edificação da “Hospedaria da Ilha das Flores”, que previam também espaços de isolamento, que passaram a funcionar muito bem para abrigar doentes do corpo. A Hospedaria da Ilha das Flores foi, desde sua inauguração até pelo menos o início da 2ª Guerra, voltada às demandas das enfermidades dos imigrantes. Outras atividades, porém, igualmente ocuparam sua extensão neste período.

Dessa forma, acredito que estas evidências podem elucidar o motivo da ironia do Dudu na letra, sabendo que os nordestinos do sertão eram tratados como “doentes do corpo”, e com a sistemática dos campos de concentração ficariam isolados das elites.

⁸² <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=ilha-das-flores> consultado em fev. 2022.

Mas embora as notícias viessem acompanhadas do tom de denúncia, permeava a ideia de que a culpa pela miséria era da seca por si só e não destas ações de caráter assistencialista, que não se comprometiam com a solução efetiva para o problema. A concepção, esquematização e implementação, por exemplo, de políticas públicas que solucionassem definitivamente o problema e que permitisse assim uma boa qualidade de vida ao povo sertanejo, não estava na pauta das preocupações dos mais abastados.

Na coluna “Notas e Comentários” do dia 29/03/1953 do *Correio Paulistano*⁸³, o autor que a faz disserta sobre quão inócua pode ser a filantropia, destacando como pauta de sua reflexão a forma como as outras áreas do Brasil tratavam o Nordeste e sua população, vítima passiva do “flagelo”. Como “seres dependentes”, o autor alega que o sertanejo tido como vítima se sentiria humilhado e teria desenvolvido “um certo complexo de inferioridade”. O autor da nota ainda defendia, portanto, que em vez de filantropia, fossem destinados recursos públicos para resolver os problemas da população sertaneja com respeito à seca. Encerrava com uma alegoria em que dizia que, antes de dinheiro, deve-se dar ao “pobre” trabalho, pois assim ele pode não só viver como ir além, manifestando assim a sua “personalidade” que com a política das doações, estava sepultada.

É justamente sobre este tema e a criação de uma nova representação para o sertanejo que trata “Vozes da Seca” de Luiz Gonzaga.

Para Moraes (2010). “Vozes da Seca” contradiz a representação do sertanejo dependente da caridade. O povo nordestino não precisa de esmolas, isso pode ser desmoralizante para a sua existência. Precisa sim de políticas públicas. O que Gonzaga e Dantas oferecem em “Vozes da Seca” é a construção de uma representação, através da canção, de forma intencional, a partir da perspectiva popular⁸⁴. O autor afirma que, por

⁸³ O AUXÍLIO aos nordestinos. *Correio Paulistano*. São Paulo, v. 1, n. 29746, 29 mar. 1953. Seção Notas e comentários, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_10&Pesq=Nordestino&pagfis=15325 Acesso em: 13 abr. 2024.

⁸⁴ Para Dreyfus (2012), Gonzaga e Dantas tinham plena consciência de que a solução para a seca não era a caridade. Ainda que Bizarria et ali. (2016) observou que ao considerar o problema da seca como de ordem estrutural, e que as políticas públicas trariam o progresso da região, mas a continuidade da subjugação do sertanejo, desta vez pelo estado, Austregésilo (2005) afirma que o compositor Zé Dantas, em toda a sua obra, assume o papel de enunciador em suas canções, e assim, junto com o interprete Luiz Gonzaga eram vozes dos sertanejos marcados pelo ethos específico da localidade do sertão. Assumiram o “local de fala” (p.105) com suas variantes e revelaram seus aspectos que até então permaneciam excluídos da compreensão do Brasil como um todo. Segundo a enciclopédia Itaú cultural, depois do tom de denúncia de “Vozes da Seca”, Dantas retomaria o tom de denúncia em favor do povo em 1963 com “Profecia”, ironicamente apontando um sertão livre da pobreza pelo desaparecimento do povo pobre por meios da inanção.

exemplo, a construção de barragens era bem vista pela maioria da população que sofria com a seca e dependia dos carros-pipa. Assim, “Vozes da Seca” pode justamente se contrapor às representações hegemônicas. Nesse sentido, a canção pode ser considerada até uma canção precursora da canção de protesto.

Vozes da Seca” (1953) (<https://bit.ly/3TgvKSh>)

Encontro em FERREIRA (1986) que, em 1953, as músicas de Luiz Gonzaga já se haviam transformado em símbolo da cultura do sertão. O artista, ao lado de seu parceiro, o advogado Humberto Teixeira, era tido como o “real mensageiro das coisas e dos costumes sertanejos”. No início dos anos 1950, “a fatalidade, a vida e o destino”, segundo as palavras do próprio Gonzaga, jogaram o seu parceiro para outros caminhos, pois Humberto se elegeu deputado federal pelo Partido Social Progressista, enquanto Gonzaga seguiu a sua toada de peregrino musical, agora ao lado de Zé Dantas⁸⁵.

[...]Zé Dantas foi até lá, como fã que era, e apresentou várias de suas canções, tais como "Acauã", "Vem morena", "A volta da asa branca" e "Forró de Mané Vito". Diz-se que de início Zé Dantas pediu para que Luiz Gonzaga gravasse as músicas sem incluir o seu nome, pois seu interesse maior era divulgar as canções e isso poderia constranger a família saber que ele, um médico formado estava envolvido com cultura e vida boemia[...]. (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira)⁸⁶

Já Alves (2012) acredita que a separação da dupla Gonzaga/Teixeira se deu em 1950 por divergências em relação aos direitos autorais. Mas isso, pelo indicado pelo autor, não foi um fator para rompimento de relações.

Alves (2012) também relata que o recém-formado Zé Dantas mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro no início de 1950 para trabalhar como residente do Hospital dos Servidores do Estado, ao qual se vincula mais tarde como funcionário público. Na bagagem,

(<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa586199/ze-dantas>) consultado em 2/jul/24.

⁸⁵ De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural (2021) José de Souza Dantas Filho (Carnaíba de Flores, Pernambuco, 1921 - Rio de Janeiro, 1962) era compositor. Influenciado pela família ingressou na Faculdade de Medicina da Universidade do Recife em 1942. Durante o período que estudou fora, visitava regularmente a Fazenda Brejinho, propriedade rural da família onde teve contato com diversas manifestações culturais populares do interior de Pernambuco. Pouco a pouco, iniciou o registro de relatos orais, poemas e toadas cantadas pelos vaqueiros. Aprendeu a tocar violão como autodidata, compondo canções, usando muitas vezes uma caixa de fósforos como acompanhamento. Suas composições possuem temas relacionados ao cotidiano sertanejo com um toque irreverente, passando assim a ser conhecido como um cronista do povo do sertão. Seu primeiro encontro com Luiz Gonzaga se deu em 1947 quando o sanfoneiro (já famoso pela popularização de ritmos nordestinos, adaptados aos moldes da música comercial urbana do Rio de Janeiro) estava hospedado no Grande Hotel do Recife para uma temporada de apresentações. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa586199/ze-dantas> consultado em dez/2021.

⁸⁶ dicionariompb.com.br/ze-dantas/dados-artisticos . Consultado em dez/2021.

trouxe de Pernambuco muitas ideias para a composição em parceria com Luiz Gonzaga. Baiões como “A Volta da Asa Branca”, “A Dança da Moda” e “Forró de Mané Vito”, gravadas em 1950. O sucesso das gravações fez com que Dantas, Humberto Teixeira e o Rei do Baião participassem do programa “No Mundo do Baião”, nos estúdios da Rádio Nacional, em 1951. Nele, ainda o compositor Dantas contava histórias e imitava personagens típicos do sertão nordestino.

Para o mesmo autor, Dantas era um profundo conhecedor das causas coletivas do sertão, um pesquisador da sociedade sertaneja. Isso possibilitou que as peças da dupla viessem cunhadas com um teor maior de sertão. Para isso, o letrista fazia uso de recursos linguísticos que exploravam com mais intensidade os recursos vocais de Gonzaga (como a tessitura vocal) trazendo os sons do sertão presentes⁸⁷. Por outro lado, reforçaria a incorporação de narrativas, exclamações, dêiticos⁸⁸ e cordéis. Se o primeiro importante parceiro de Gonzaga (Humberto Teixeira) é mais lírico, encontro em Dantas, um mergulho mais profundo nas causas nordestinas. Um resgate ao cerne do projeto inicial que eclodiu em 1946 com “Baião”, que talvez tivesse se diluído com o tempo. Por exemplo, Alves (2012) marca que “Baião” de 1946 já trouxe algo novo com a segurança de um sentido educativo com respeito à sonoridade do sertão e, houve uma diluição no imaginário do público deste sentido através do tempo. Com Dantas houve um desdobramento da confiança na expressão musical do gênero uma vez que além de cantar as suas glórias, potencializou o espaço para que a sonoridade do baião retomasse as suas bases, ligadas ao sertão. Neste sentido, houve uma aproximação maior, por exemplo, com as festividades nordestinas (principalmente as juninas). Como consequência, houve uma redefinição e intensificação do equilíbrio entre narração e passionalização, com o incremento do caráter dançante, mesmo tratando de temas tristes.

Como resultado desta nova abordagem, o encontro Gonzaga /Dantas, proporcionou o surgimento de importantes peças musicais⁸⁹. Nelas, costumes são divulgados,

⁸⁷ Como os aboios dos vaqueiros. (Alves, 2012).

⁸⁸ Para Tatit (1996) Dêitico é o elemento linguístico que nos permite, na prática da linguagem, localizar identificar pessoas objetos eventos aos quais “nos referimos no momento da comunicação”. Indica os participantes de uma situação enunciativa, o lugar ou o tempo em que determinado enunciado é produzido. É necessário analisar o contexto para entendê-lo. Identificarei o elemento dêitico mais a frente.

⁸⁹ Depois dessas exaltações ao Brasil e ao Nordeste, o tom de denúncia de “Vozes da Seca” é retomado em outras peças musicais de composição do artista como Algodão (1956). Estas canções colaboram na elaboração de um novo tipo de dimensão sonora que por si só, já se torna uma representação musical do nordeste. Mais tarde esta representação, bem como a crítica social, serviriam de inspiração para muitas canções de compositores politicamente engajados como Geraldo Vandré e Gilberto Gil em Expresso 2222 com o resfolego da sanfona (como tratarei mais adiante) transposto ao violão (Phaelante, 1993). Artistas que, interessados nas tradições populares nordestinas, são influenciados por sua obra.

a arte e a vida social do homem da caatinga do nordeste brasileiro. Produziram uma música que chama a atenção para o estado de pobreza e miséria do nordestino sertanejo. Um tipo de canção que visava chamar a atenção das autoridades para os problemas do Nordeste.

Em 1953, quando “Vozes da Seca” foi escrita pela dupla, a região atravessava a “grande seca”. Para evidenciar o tom da desgraça, como a da seca de 1915 apresentada anteriormente, mil e quinhentas pessoas no município de Surubim (PE), desesperadas e sem assistência frente aos problemas trazidos pela estiagem, iniciaram revoltas de saqueamento do comércio local, em busca de mantimentos. Somente com a intervenção do pároco local, o Padre Ferreira Lima, uma desgraça maior não aconteceu⁹⁰ (SOUSA, 2017). No campo político, Getúlio Vargas já governava há dois anos, após ser eleito democraticamente em 1950, e retomava a sua política de desenvolvimento nacionalista iniciada durante o Estado Novo (1937-1945) (BELOCH *et al*, 2010).

Neste contexto, Luiz Gonzaga e Zé Dantas descrevem o nordestino, não como uma vítima da realidade da seca, mas como agente de sua própria vida, um ser que pode resistir com o trabalho. Ao mesmo tempo, faz um pedido de ajuda ao governante, sob a forma de políticas públicas para a região visando a solução do problema de miséria que não fosse a caridade, como Eduardo das Neves já havia ironizado em 1915.

E assim, a canção “Vozes da Seca” resultou num baião toada que foi lançado em setembro de 1953 pela RCA-Victor com o código 80-1193 (<https://bit.ly/3TgvKSh>). A gravação original apresenta a levada de Baião dois por quatro (figuras 4 e 5), com dois minutos e quarenta e um segundos de duração, com uso da instrumentação que representa a literomusicalidade do nordeste (como tratei no capítulo da análise de *Baião*: o triângulo, a sanfona e a zabumba) acrescida de violão e agogô de três tons.

A Canção aarece no formato A B A com um interlúdio instrumental entre as estrofes.

⁹⁰ Essa realidade é evidenciada no filme “Os Fuzis” (1964) disponível em (<https://bit.ly/4amxv76>) de direção de Ruy Guerra. O filme trata do envio de um grupo de soldados armados à cidade de Milagres, na Bahia, na tentativa de impedir que a população faminta em decorrência da seca e da pobreza, invada e saqueie um depósito de alimentos. Enquanto um povo em delírio pela fome é conduzido pelas previsões de um religioso, um motorista de caminhão observa a situação e se revolta com a miséria que assola a região. <http://memoriasdaditadura.org.br/filmografia/os-fuzis/> acesso set/2020.

“Vozes da Seca”
(Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

*Seu dotô os nordestino, têm muita gratidão
 Pelo auxílio dos sulista, nessa seca do sertão
 Mas dotô uma esmola, a um homem qui é são
 Ou lhe mata de vergonha, ou vicia o cidadão*

Interlúdio Instrumental

*É por isso que pidimo, proteção a vosmicê
 Home pur nós escuído, para as rédias do pudê
 Pois dotô dos vinte estado, temos oito sem
 chuvê
 Veja bem quase a metade do Brasil tá sem
 cumê.*

Interlúdio Instrumental

*Dê serviço a nosso povo, encha os rio de barrage.
 Dê cumida a preço bom, não esqueça a açudage.
 Livre assim nós da ismola, que no fim dessa estiage.
 Lhe pagamo intê os juru, sem gastá nossa corage.*

Interlúdio Instrumental

*Se o dotô fizer assim, salva o povo do sertão.
 Quando um dia a chuva vim, que riqueza pra nação!
 Nunca mais nós pensa em seca, vai dá tudo nesse
 chão.
 Como vê nosso distino, mecê tem nas vossa mão.
 (Cadência autêntica)*

Vozes da Seca

Luiz Gonzaga/Zé Dantas

Moderato
Introdução

E E E E D E E D E

11 E A B E B A A

18 Canto A B D E D E

26 D E D E D E E7 A7

34 B7 E7

Figura 17: Transcrição de “Vozes da Seca” Na versão original de 1953 - Transcrição do autor.

Tempo	Evento
0:00	Entrada da Zabumba no quarto tempo (anacruse) e triângulo com agogô no tempo
0:05	Entrada do violão e sanfona com resfolego
0:19	Canto Melodia-I
0:29	Canto Gonzaga – sanfona em resfolêgo ⁹¹
0:50	Repetição da Melodia-I da sanfona
1:00	Canto Gonzaga - sanfona em resfolêgo
1:22	Repetição da Melodia I da sanfona
1:32	Canto Gonzaga – sanfona em resfolêgo
1:53	Repetição da Melodia I da Sanfona
2:04	Canto Gonzaga – sanfona em resfolêgo
2:25	Curta Melodia II da sanfona
2:30	Canto Gonzaga – finalização da peça com acorde do primeiro grau com sétima. E salto de oitava.
2:33	Finalização retomando o tema instrumental (sanfona) da introdução

Tabela 4: Eventos musicais detectados em “Vozes da Seca” de 1953

Para Trotta (2008), as peças Gonzagueanas que já tinham na sanfona posição hierárquica primordial, tem nas canções compostas em parceria com Dantas um incremento da presença da sanfona com o aumento da responsabilidade de possibilitar o ambiente musical-afetivo da peça. Gonzaga acreditava que quando começou a tocar, o som do nordeste estava muito preso à sanfona de oito baixos, a conhecida “pé de bode”. Dizia que não se adaptava àquele som. Precisava de algo mais, mesmo partindo de sua essência folclórica. Muitos acreditavam até então que tocar as músicas nordestinas com o acordeão de 120 baixos seria o mesmo que tocar a música de pífanos, substituindo o pife de madeira por uma flauta transversal de metal. Gonzaga faz a transposição e ainda com uma nova forma de tocar.

Costa (2016), ao estudar o uso da sanfona na interpretação de gêneros musicais nordestinos, considera o jogo de fole no baião como uma característica fundamental do tocar do instrumento. Este recurso foi tão exacerbado nas canções de Gonzaga e Dantas que chegou

⁹¹ iscutirei o resfolêgo como elemento literomusical neste mesmo capítulo.

ao ponto de marcar mais uma representação literomusical para as canções que tratam do sertão ainda que a chamada “técnica do resfolego” no instrumento, criado pelo artista, já fosse praticada desde as suas primeiras gravações⁹².

Ainda segundo Costa (2016) as sanfonas utilizadas por Luiz Gonzaga, geralmente de marcas nacionais, como a Todeschini⁹³, não possuíam ressonância, diferentemente das sanfonas usadas por outros acordeonistas como Dominginhos, Sivuca e Oswaldinho. O seu instrumento, assim, em princípio, oferecia uma menor possibilidade de variação de timbres, volume de som e precisão rítmica no tempo de resposta entre o acionar do fole e a projeção das notas. A técnica do jogo de fole, que prevê a movimentação do fole abrindo e fechando, em movimento alternado num curtíssimo espaço de tempo, permite ao intérprete tocar o mesmo acorde em subdivisões (e até nas subdivisões das subdivisões) e envolve uma dimensão significativa de força e volume de ar para a sua execução. Deste modo, com esse manejo, Gonzaga consegue atingir uma precisão rítmica ao aplicar maior ou menor força ao abrir ou fechar o fole. Ainda, o sanfoneiro consegue conversar normalmente com a sua plateia, mesmo com toda essa movimentação de sua caixa torácica durante a execução do resfolego. Esta grande habilidade, fluência e precisão de Gonzaga na execução do seu instrumento podiam ser evidenciadas nas suas apresentações nos programas de auditório das rádios onde comumente tocava e conversava com público. Para os ouvintes do rádio, muito se podia questionar se não havia a participação de outro sanfoneiro na realização do fundo musical enquanto Gonzaga conversava com a plateia. Mas com esta técnica desenvolvida por Gonzaga, o sanfoneiro conseguia de modo mais fácil realizar os seus ágeis acompanhamentos percussivos (sincopados) ao mesmo tempo em que conseguia narrar “causos” ou cantar as letras de Dantas. José Carlos Capinam⁹⁴ reafirma que o mesmo estilo peculiar de Gonzaga, dificultoso para a técnica do acordeão, “comprometido melodicamente com a valsa, sacolejando o fole em uma enxurrada de notas, transformou o sentido melódico da sanfona em um sentido mais rítmico cortado pelo rápido resfolego” (p.38). Nas peças compostas com

⁹²Em entrevista a Jaime Lerner e Gonzaguinha em 1972, Luiz Gonzaga foi questionado sobre a criação do movimento curto do fole da sanfona. Diz que o fez porque o nordestino era “muito fraquinho”. Deixa entender que não teria força para fazer longos movimentos de abertura com o fole do instrumento. <https://www.youtube.com/watch?v=gaB44mQq8XE&t=209s> consultado em setembro de 2022 (em 3:40min).

⁹³A “Grande Fábrica de Instrumentos Musicais a Foles de Luiz M. Todeschini”, foi registrada em 5 de outubro de 1932. No Brasil, durante a década 1950, “quarenta fábricas de acordeão funcionavam a pleno vapor”, trinta e duas delas na região sul e sudeste, onde destaco a Gaitas “Hering”, criada em 1923, pelo imigrante alemão Alfred Hering e a Acordeões Todeschini, fundada em 1939 por Luis Matheus Todeschini, na cidade de Bento Gonçalves e que se tornou a principal fabricante nacional do instrumento, chegando a exportá-lo para Uruguai, Argentina, México e EUA (DEL NERY, 2003).

⁹⁴Em entrevista para a revista o Bondinho “Ó eu aqui de novo Xaxando, Eu sei o que me convém” na edição de 31 de março a 13 de abril de 1972–“Caretano” ao apresentar o show “Luiz Gonzaga, volta para curtir”.

Dantas está mais explícito o que talvez tenha levado Capinam a dizer que, ainda reforçado pela característica das composições da dupla, que “Gonzaga não canta; ele fala todo o texto, porém inteiramente dentro do ritmo miudinho do xaxado” (p.38).

Na versão original de 1953 de “Vozes da Seca”, a Zabumba entra em anacruse, na última semicólcheia do segundo tempo e marca, a partir daí, o tresilho, marcado pelas ligaduras de acordo com a figura 18.



Figura 18: Marcação da Zabumba em “Vozes da Seca”- Versão de 1953. (CARVALHO, 2011).

O agogô é usado com três alturas diferentes (figura 19), indo do agudo para o grave e do grave para o agudo nos contratempos em forma crescente.



Figura 19: Transcrição da parte do Agogô em “Vozes da Seca” em sua versão original de 1953. Fonte: (CARVALHO, 2011).

O triângulo apresenta a batida tradicional do baião de acordo a figura 20:



Figura 20: Levada do Triângulo em “Vozes da Seca” em sua versão original de 1953. Fonte: (CARVALHO, 2011).

Luiz Gonzaga aplica o resflego acompanhando o ritmo marcado pela zabumba com o seu tocar de sanfona, além de em certos momentos alongar o fole em melodias ressaltando a expressão do lamento, reforça o sentimento da voz em momentos específicos da canção.

Laranjeira (2012), ao relatar o rádio como a grande escola de canto de Gonzaga sugere que o sanfoneiro em seu canto mantém uma linha melódica em articulação legato, o que favorece a ressonância de face⁹⁵. Gonzaga usa ainda o portamento⁹⁶, que dá a impressão

⁹⁵ Segundo o autor, é uma prática comum nos cantores eruditos e populares pré-Gonzaga. Favorece a emissão de notas longas.

⁹⁶ A técnica do portamento é um recurso vocal utilizado para estabelecer uma passagem suave e contínua entre duas notas. O intérprete passa a impressão de “deslizar” de uma nota para outra e criar efeito expressivo

de deslize sobre as notas quando canta por alturas consecutivas diferentes durante o canto de uma peça musical.

Para o autor o uso do legato nestas condições minimiza as "descontinuidades" do som que as mudanças de altura podem provocar e mantém o fluxo melódico. O autor ainda sugere que como assíduo ouvinte de rádio, Luiz Gonzaga tenha adotado esta técnica vocal como influência pela sua audição tanto do *bel canto* operístico, popular nas rádios na sua época de infância, bem como de outros artistas do canto popular brasileiro como Orlando Silva, o que colaborou para construir seu ideal estético. Outro recurso que merece atenção na voz de Gonzaga é a "voz chorada". Um recurso vocal que consiste em utilizar processos que geram efeitos semelhantes ao falsete, remetendo à qualidade vocal comum a boa parte das pessoas quando chora e também muito utilizado por vaqueiros quando estão aboiano.

Para Moraes (2010) a música de Gonzaga tinha as letras em sincronia com o ritmo de sua performance. Uma tática que reforçava a discursividade com o apoio do uso da linguagem regional para a construção do imaginário do Nordeste pretendido⁹⁷.

Para Goldstein (1999) apud Soares, (2007) esta situação muda um pouco em “Vozes da Seca” já que, analisando-se a forma versificada da canção, percebo um ritmo próprio da prosódia a partir de elementos da fala. Segundo os autores, “A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada” (SOARES, 2007 p. 63) e por outro lado, a canção, que, normalmente, apresenta um texto verbal em forma de versos cancionais. “As letras das canções são feitas para serem cantadas, adquirindo um sentido somente quando uma voz transforma seus versos em canto” (ULHÔA, 1999, p.50). Assim, em “Vozes da Seca”, a marcação dos tempos tônicos muitas vezes diferentes dos tempos fortes marcados nos poemas não musicalizados, e desse encontro do verbo com a música é criada a métrica derramada que, segundo Ulhôa (1999), se tornou uma expressão literomusical da música nordestina.

Esta realidade fica evidenciada em “Vozes da Seca”. Gonzaga relaciona os acentos de certas sílabas da palavra literária cantada que reforçada pelos artifícios da dicção e sotaque linguagem sertaneja, com o ritmo da canção, buscando pontos de correspondência

melódico em suas performances.

⁹⁷ Para Bordieu, todo discurso regionalista é performativo. É um tipo de discurso que, segundo ele “tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer a região assim delimitada (e, como tal, desconhecida) contra a definição dominante, portanto reconhecida e legítima que a ignora”. (Bordieu, P. O poder simbólico. 1989. p. 116.)

que fazem com que, no encontro dos textos verbal e musical, às vezes não coincidentes em seus acentos, mas que somados prevaleçam na criação de um só ritmo, reforçam o ritmo sincopado. Realizei marcações em negrito, dos acentos silábicos a seguir:

“Vozes da Seca”

(Luiz Gonzaga/Zé Dantas)

*Seu dotô os nordestino, têm **muita** gratidão
Pelo auxílio dos sulista, nessa **seca** do sertão,
Mas dotô uma **esmola**, a um **homem** qui é **são**,
Ou lhe **mata** de vergonha, ou vicia o cidadão.*

*É por **isso** que **pidimo**, **proteção** a vosmicê,
Home **pur** nós **escuído**, para as **rédi**as do **pudê**,
Pois dotô dos vinte **estado**, temos **oito** sem
chuvê,
Veja **bem** quase a metade do Brasil tá sem
cume.*

*Dê **serviço** a nosso **povo**, encha os **rio** de **barrage**,
Dê **cumi**da a preço **bom**, não esqueça a **açudage**,
Livre **assim** nós da **ismola**, que no **fim** dessa **estiage**,
Lhe **pagamo** inté os **juru**, sem **gastá** nossa **corage**.*

*Se o dotô fizer **assim**, salva o **povo** do **sertão**,
Quando um **dia** a chuva **vim**, que **riqueza** pra **nação**,
Nunca **mais** nós pensa em **seca**, vai dá **tudo** nesse
chão,
Como **vê** nosso **distino**, **mecê** **tem** nas vossa **mão**,
Letra de “Vozes da Seca”, com **marcação** dos
acentos **tônicos** **silábicos** da **canção**.*

Noto que com uma anacruse feita pelo canto (figura 21), a marcação se alterna entre o primeiro tempo de cada compasso e as seguintes sincopações (figura 21): entre a parte fraca do primeiro tempo e a parte forte do segundo tempo do compasso ligados (semicolcheia-semicolcheias) e a parte fraca do segundo tempo ligado a parte forte do primeiro tempo do compasso seguinte (colcheia-colcheia). Observo ainda outro tipo de deslocamento de acento: a da voz, manifestada nos acentos tônicos, coincidentes com a marcação da zabumba. Para Laranjeira (2012) Luiz Gonzaga utilizava-se desses elementos de contrametricidade e de deslocamentos de acentuação rítmica no canto com o intuito de "adiantar" o texto e a melodia e facilitar o derrame da métrica. Deste modo o artista consegue espaço, para prolongar um pouco mais as notas dos finais de frase e fazer sua voz "ressoar" ainda mais. Ainda segundo o autor, Gonzaga usa deste artifício vocal especialmente para prolongar os finais de frase porque talvez quisesse, e mais uma vez, se assemelhar aos cantores do rádio das primeiras décadas do século XX que foram influências vocais para o sanfoneiro.

Gonzaga, assim, além de deixar muito bem evidenciada a acentuação contramétrica em “Vozes da Seca”, produz um pequeno deslocamento performático nas marcações tônicas (figura 21).



Figura 21: Exemplo da alternância da marcação da sincopação em “Vozes da Seca” entre a zabumba e o acento da voz. Às vezes não coincidentes, devido à métrica derramada. Transcrição do autor.

“Vozes da Seca” apresenta estruturas de rima nos versos que, trazendo a semelhança sonora na terminação das palavras, geram prazer auditivo destacando elementos e marcando as terminações. Para Candido (2004), a função principal da rima é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível na poesia da letra. Frequentemente busca no verso o apoio da homofonia final; e do sistema de homofonias de um poema extrai um tipo próprio de percepção poética, por vezes independente dos valores semânticos, sendo que é o esqueleto sonoro formado o responsável pela combinação das rimas.

Para Austregésilo (2005), a oralidade na construção das narrativas sertanejas foi constituída pelo trabalho artístico de repentistas, cordelistas e emboladores, possui importância fundamental para a compreensão das práticas da sociedade sertaneja nordestina, tais narrativas, constituem uma produção que fornece uma perspectiva para análise do que acontece no cotidiano da região, representadas na oralidade e na escrita.

Ainda segundo o autor, Luiz Gonzaga, como sertanejo que era, sempre esteve próximo a essa produção cordelista. Sanfoneiros, bandas de pífano, violeiros, repentistas, cantadores, entre outras manifestações da musicalidade da região, o acompanharam desde a infância. O artista conviveu com tipos populares característicos da cultura nordestina como os Vaqueiros, Agricultores e Parteiras Leigas. Essa proximidade acentuou-se de tal forma, que provocou a nascente de uma força produtora de cultura, que geraria um projeto de música, representativo da região, estruturado pelo artista. Encontrei nos repentes uma estrutura de versos dispostos em quadras, o que pode ser uma herança das cantigas europeias, especialmente de Portugal, mas também nos cordéis, nas reclamações sobre alguns políticos, elogios a outros, exaltação à terra, relato de amores e saudades⁹⁸.

⁹⁸ Foi atribuído a Silvino Pirauá de Lima (1860 - 1913), um poeta, cantor e cordelista paraibano, exímio

Em diversos estudos, como o de Sant'anna (2000), a música do interior do Brasil pode ser definida como de cultura rural, baseada no uso de costumes populares e regionais que retratam a população do campo.

Sant'anna (2000) afirma ainda que a temática da música do interior recebeu muitas influências do cancionero ibérico, através dos romances⁹⁹ que eram cantados em Portugal e Espanha na Idade Média. Esta influência, se transformou no Brasil, e encontrou no cordel local os elementos necessários para transformar a tradição¹⁰⁰. Introduzida pelos colonizadores, séculos depois seria modificada e incorporada à vida do sertanejo na constituição do seu espaço, seus sonhos, suas ideias, seus valores, suas crenças e lendas. (RIBEIRO, 2006).

O texto verbal de “Vozes da Seca” está organizado como uma estrutura a partir de versos (quatro versos compondo cada uma das quatro estrofes). Se juntarmos dois quartetos da estrutura de versos de “Vozes da Seca” (figura 22) encontro uma estrutura de versos muito parecida com os repentes de Pirauá, evidenciando possivelmente a força da proximidade de Gonzaga com os elementos culturais básicos da construção da canção nordestina: o próprio repente cordelizado, que puxa para o caráter narrativo da canção.

<i>Seu doto os nordestino (Sete sílabas poéticas)</i> <i>têm muita gratidão (seis sílabas poéticas)</i> <i>Pelo auxílio dos sulista (Sete sílabas poéticas)</i> <i>nessa seca do sertão (Sete sílabas poéticas)</i> <i>Mas dotô uma esmola (Sete sílabas poéticas)</i> <i>a um homem qui é são (Sete sílabas poéticas)</i> <i>Ou lhe mata de vergonha (Sete sílabas poéticas)</i> <i>ou vicia o cidadão (Sete sílabas poéticas)</i>	<u>Estrofe oitavada</u>
--	--------------------------------

Figura 22: Simulação de divisão dos versos de “Vozes da Seca” ao Meio, produzindo uma estrutura que pode ser remetida ao repente

Terminado o assunto da presença do cordel nas canções de Gonzaga e Dantas, mas seguindo nas características narrativas, volto a Tatit (1996) para analisar a relação

violeiro e grande repentista, o uso dos versos sextilhados, setilhados e em oitavas com sete sílabas poéticas como recurso de cordel, deixando o texto mais rico quando musicado na linguagem figurativa do repente. Live realizada pelo SESC-SP em 26 de junho de 2021 às 18:00h: O Côco embolou de repente: Improviso versado na música nordestina. Com Moreira de Acopiara, Sebastião Marinho e Pedro Bevilaqua. Transmitido por: youtube.com/cmsesc

⁹⁹ Composição tipicamente ibérica de origem popular, de autoria não raro anônima e de temática lírica e/ou histórica. Geralmente em versos de sete sílabas, as redondilhas maiores (Moises, 2004 p.400)

¹⁰⁰ O cordel Brasileiro apesar de ser frequentemente associado ao português é considerado uma adaptação ou um desdobramento (ABREU,1999) (ANDRADE,2004). No Brasil o formato de prosa era raro quando comparado ao formato português. No Brasil, ao contrário, o cordel foi especializado na poesia, se apropriando da capacidade criadora do artista nordestino (ANDRADE, 2007 p. 132),

ser/fazer por notar que os autores usam uma mistura de primeira e terceira pessoa na narrativa da letra da canção. O uso da primeira pessoa (*livre assim nós da esmola*), Como também usada em “Asa Branca”, estabelece um laço vivo entre o acontecimento e o narrador, mostra empatia e estreitam as relações entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado. Por outro lado, ao expressar parte da letra em terceira pessoa (*Seu Dotô os Nordestino*), o narrador se afasta do teor do texto e, com isso, produz a impressão de uma escrita mais objetiva e reformula a intensidade da relação entre as duas ações.

Considerando o papel importante que a melodia tem na música nordestina, continuo a análise agora explorando a conjugação desta com os aspectos textuais ¹⁰¹ na análise da canção.

Logo no início de “Vozes da Seca” encontra-se um alongamento com salto intervalar com uma figurativização (*Seeu Dotô*) por dêitico vocativo, pois indica uma situação enunciativa de chamamento/interpelação, em fase com a raiz entoativa da melodia. Do compasso 20 ao 32 encontrei a repetição de estruturas rítmicas, ressaltando o caráter temático da canção e no final da peça (4 últimos compassos) a evidência de um valor figurativo com o caráter descendente dos tonemas, instaurando um contexto geral de possível asseveração que vai influir diretamente na formação de mensagem final da letra. Alguns desses exemplos podem ser visualizados na figura 23.

Desse modo, encontrei na melodia de “Vozes da Seca” tanto os elementos racionais narrativos, apresentados em tom de reclamação ao governante, mas também a passionalidade, que na interpretação, é reforçada pelo dêitico. Passa-se a ideia de sofrimento e dor, com a necessidade de serenidade para a sua solução, e acima de tudo, segue convidando o ouvinte à dança.

¹⁰¹ Tatit (1996) traz a canção como uma linguagem artística específica que integra o componente linguístico e componente melódico. Assim, a presença da fala na canção pode estabelecer uma relação entre música vocal e o discurso linguístico oral, gerando um movimento de oscilação entre a fala e a música: força entoativa *versus* forma musical gerando um campo de oscilação cancional.

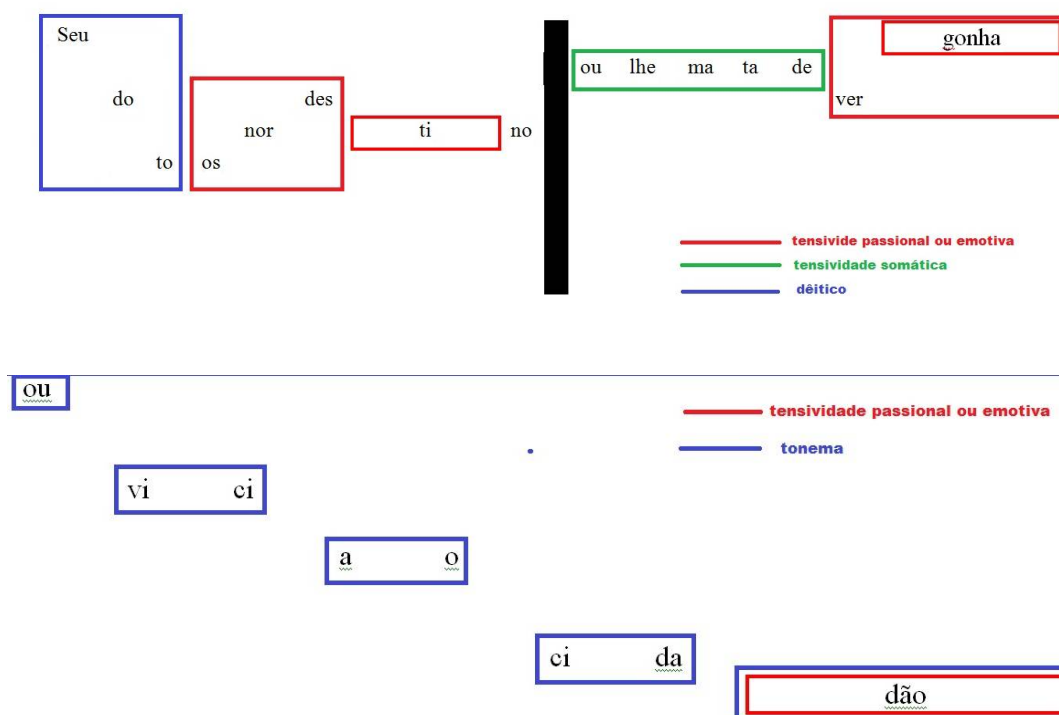


Figura 23: Exemplos de encontro dos três elementos de tensão (passional, somáticos e figurativos) na Melodia da canção “Vozes da Seca”.

Em “Vozes da Seca” a melodia está no modo mixolídio de Mi (marcado pelo Ré natural como pode ser observado na figura 24 abaixo) presente logo na entrada em sua introdução feita por Gonzaga com seu acordeão. Além disso, encontrei as estruturas de contorno melódico passando pela sexta e quinta do modo e o padrão de melodia que envolve intervalos sucessivos de terças (ANEXO I-C).

Vozes da Seca

Introdução

Gonzaga/Dantas

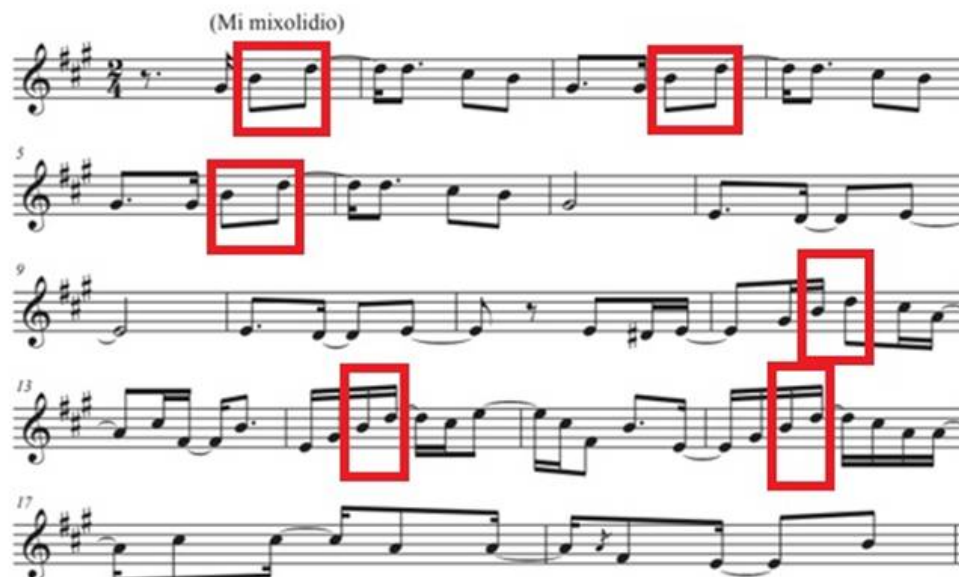


Figura 24: “Vozes da Seca” de 1953 Caracterização do Mi Mixolídio. Transcrição do autor.

Em seu corpo central a harmonia alterna entre o acorde do primeiro e sétimo grau do modo trazendo no final da peça (nos cinco últimos compassos) a tensão com a presença da sétima menor nos acordes de Mi (primeiro grau), Lá (quarto grau) e Si dominante (quinto grau) maiores, e fecha a música de volta à situação de repouso, com o acorde de Mi com sétima, em uma cadência em direção ao primeiro grau do modo. A tensão da sétima menor nos quarto e quinto graus podem transmitir à letra o reforço necessário para deixar a tematização também tensa já que o narrador pede por uma providência ainda não tomada, um fim para as questões que coloca na canção, a resolução do sofrimento causado pela seca. Tatit (2003) reafirma que as tensões harmônicas obedecem a uma hierarquia de graus que regulamentam a trajetória da melodia e que toda vez que a tensão regride, o movimento corresponde à finalização. Neste caso, por exemplo, o último verso da última estrofe: (*Como vê nosso distinto, mecê tem nas vossa mão*) o cancionista deixa a questão finalizada, reduz da dominante ao acorde do primeiro grau em um movimento melódico descendente. Mas a dominante talvez não tenha toda a sua tensividade removida pela figurativização descendente (figura 25) entre os compassos 33-36, indo de encontro ao conteúdo da letra. O narrador indica o que deve ser feito, e passa toda a responsabilidade e pressão ao governante. Assim, fica o clima de uma “pressão” no ar. Uma reminiscência integrando harmonia e letra (TATIT *et al.*, 2008, p. 17 apud LIMA, 2020) e que mesmo concluindo o faz de forma tensa, usando

com mais intensidade os atributos da presença da sétima menor nos acordes. Reforça ainda a tensão repetindo os compassos 1-3 da introdução instrumental (figura 17), que termina em sol sustenido, uma nota não relacionada com qualquer aspecto de finalização dentro da estrutura melódico/harmônica da peça. Volta ao começo, em tom de lembrança. Talvez Gonzaga sintetize estas tensões com a sua passionalidade aumentada ainda com o salto de oitava vocal que emprega na última nota, sugerindo a mensagem de esperança com a proposta enviada ao governante.

Na figura 25 abaixo demonstro ainda que a sensação de ansiedade e tensão já vinha sendo preparada. Desde um pouco antes, pela observação da sequência de notas Ré repetidas no compasso 10 com a queda de um tom, situação que se repete no compasso 11. Porém, no compasso 14 noto o movimento contrário de subida de um tom passando uma sensação de movimento e novidade.

Figura 25: Caracterização das tensões melódico-harmônicas em “Vozes da Seca”. Transcrição do autor.

Versão de 1981 de “Vozes da Seca” (<https://bit.ly/3kwM9AH>)

Esta versão de “Vozes da Seca” está na segunda faixa do lado B do álbum de “Gonzagão e Gonzaguinha”¹⁰² – *A Vida Do Viajante*”, lançado pela RCA Victor com o código 111.0006. A gravação foi realizada em estúdio com a participação de uma pequena audiência.

Existem algumas diferenças entre a gravação do número original de “Vozes da Seca” de 1953 e a versão de 1981. No início da década de 1980, novos movimentos sociais emergiram. Existia uma forte mobilização popular no País pelo fim da ditadura militar e convocação de eleições diretas para presidente da república. De forma geral, a versão de 1981 apresenta um breve comentário de Gonzaga que recontextualiza a canção, que é acompanhada de um modo mais intenso pelo resfolego de sua sanfona, a presença de um brado forte emotivo do intérprete e a omissão da segunda e da quarta estrofe da peça original¹⁰³.

[...] Dois anos, 53 e 54 houve uma seca da mulesta no sertão nordestino. Brasil ficou cheio de arapucas: “Ajuda teu irmão!”, “Uma esmola para o flagelado nordestiino”, “Qualqué coisa serve”, “Dinheeeero, roupa veio, sapato veio, camisa veio, tudo serve”. Eu e Zé Dantas protestamos e gritamos bem alto [...] (Primeiro Verso de “Vozes da Seca”). [...] Um deputado do povo, brado do parlamento nacional: “Senhor Presidente, esse baião de Gonzaga e Zé Dantas vale por mais de 100 discursos e tenho dito”. E agora eu louvo, bem alto, o nome daquele que criou a SUDENE: Obrigaaaaado Juscelino! [...] Letra da narrativa de Luiz Gonzaga em um trecho do fonograma de “Vozes da Seca” de 1981.

A versão de 1981¹⁰⁴ apresenta ainda algumas diferenças marcantes com respeito

¹⁰² Para Ferreira (1986) Gonzaguinha (Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior), perdeu sua mãe ainda em tenra idade e teve na sua infância a figura paterna um tanto afastada devido aos compromissos profissionais do progenitor. Foi criado pelos seus padrinhos Xavier Pinheiro, através de quem aprendeu música, e sua esposa, Dona Leopoldina. Gonzaga, apenas participando da ajuda financeira da criação do filho, não facilitou à criança o desenvolvimento de afeto pelo pai. Mas o seu apoio financeiro à criação do filho foi importante. Gonzaguinha se forma cientista político e economista, e posicionado a favor das causas progressistas, migra para a carreira de músico sem abandonar as suas convicções políticas, o que o faz participar ativamente da construção artística do movimento das “Diretas Já”. Embora com respeito e admiração um pelo outro, a relação afetiva entre pai e filho só é estabelecida em 1979 e representada na gravação do álbum *Eu e meu pai* de 1979. Dois anos mais tarde Gonzaguinha, em uma fase importante do seu sucesso como artista, colabora com um impulso à carreira do pai, naquele momento com baixa popularidade, e realizam uma turnê conjunta culminando com a gravação de outro álbum, *A Vida de Viajante* de 1981.

¹⁰³ A versão de 1981 de “Vozes da Seca” começa com um breve comentário que situa a canção em um novo contexto histórico. Nessa fala, o autor faz crítica à ação do então presidente Getúlio Vargas no combate às consequências sociais da seca que assolava a região Nordeste em 1953/54 de pedir doações humanitárias para suprir as necessidades dos afetados pela intempérie climática. De forma irônica, mostra uma distinção entre os que auxiliam e os ajudados. Na sequência o autor agradece o presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira que anos mais tarde, em 1959, tomou medidas mais eficazes para enfrentar os problemas da seca e da pobreza no Sertão Nordeste. Dentre elas, a criação da SUDENE (Cabral, 2011).

¹⁰⁴ Está na segunda faixa do lado B do álbum *Gonzagão E Gonzaguinha – A Vida Do Viajante*, lançado pela RCA Victor com o código 111.0006. A gravação foi realizada em estúdio com a participação de uma pequena audiência.

<https://www.discogs.com/release/4561619-Gonzag%C3%A3o-E-Gonzaguinha-A-Vida-Do-Viajante> consultado em set. 2022.

ao ritmo quando comparada com a versão original de 1953. Nessa gravação, o andamento é mais rápido, com o toque do resflego mais evidente, que inclusive faz fundo para a narração de Gonzaga. Não há violão, nem agogô. A sessão rítmica aparece na sua representação máxima: com a Zabumba que entra somente na segunda estrofe da letra, em sua batida tradicional mais forte (com o uso do bacalhau¹⁰⁵ bem marcado), e com o triângulo na sua batida convencional. Durante a fala, nota-se que o acompanhamento rítmico da parte da Zabumba é feito pela própria sanfona. Acredito que essa decisão de arranjo foi feita no sentido de uma maior valorização da narrativa que culmina na festa, no efetivo celebrar, o mesmo detectado na análise de “Baião”, reforçado pela narrativa e trazido pela inserção tardia dos instrumentos percussivos, causando um elemento surpresa, que exaltam a alegria festiva da canção, que como introduzi nesta análise, era uma das características das composições da dupla Gonzaga/Dantas¹⁰⁶.

[...] Quando faço um protesto, chamo a atenção das autoridades para os problemas, para o descaso do poder público, mas quando falo do povo nordestino não posso deixar de dizer que ele é alegre, espirituoso, brincalhão [...]. (PHAELENTE, 1993, p.104.)

¹⁰⁵ A zabumba é tocada na sua membrana superior com o uso de uma baqueta que marca o som grave do instrumento. Do outro lado, na membrana oposta (inferior), o instrumento é tocado com uma vareta chamada bacalhau, que bate na pele inferior. O som grave funciona como uma espécie de bumbo de bateria, enquanto o bacalhau é tocado no papel de uma espécie de caixa. (fonte disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Zabumba>> consultado em outubro de 2021. No caso da versão de 1981 de “Vozes da Seca”, a batida do bacalhau entra em substituição ao primeiro toque do agogô da versão original da peça de 1953.

¹⁰⁶ Para Alves (2012) dentro do resgate a ancestralidade do baião que é uma das características das canções de dupla Gonzaga/Dantas, as marchas juninas seriam incorporados ao baião, atribuindo a ele um caráter mais dançante que levado de uma forma mais acelerada, e, como pode ser observado em outras peças como *Fogueira de São João* (1959), algumas variações rítmicas, por exemplo, na levada do triângulo, quando comparado a batida tradicional do instrumento dentro do gênero. Essa nova maneira de tocar, passou a ser chamada de Forró pelo sanfoneiro. Um estilo de baião que reforça a sua linguagem lúdico festiva.

Tempo	Evento
0:00	Início da peça com Resfolego da Sanfona
0:10	Início do comentário de Gonzaga com Resfolego ao fundo
0:44	Início do canto da primeira estrofe com acompanhamento da sanfona
1:15	Volta da Narrativa de Gonzaga com Resfolego
1:37	Grito Obrigaaadooo Juscelino!
1:43	Terceira estrofe acompanhado por sanfona, zabumba e triângulo
2:03	Finalização com salto melódico de oitava.

Tabela 5: Eventos musicais detectados em “Vozes da Seca” de 1981

Gonzaga estabelece mais um contraste nesta gravação de 1981 quando comparada com a original de 1953. Traz, sem dúvida, os elementos de simplicidade rítmica, mas reforçando também os elementos passionais da primeira versão. Somando a duração alongada de palavras no seu comentário - por exemplo em 1:37 (tabela 5) quando diz: *irmããã, nordestiiiino, dinheeeero, e obrigaaaado*. Passa a impressão de ser irônico, atestando que o problema social causado pela seca não se resolveu estruturalmente. Mas desta vez, talvez tenha usado o seu sucesso como meio para atribuir a “Vozes da Seca” outra representação relacionada com a época da gravação. Para isso, nesta versão de 1981, Gonzaga se apropria de forma mais intensa dos elementos narrativos de tematização e da figurativização. A repetição seguida de notas alternadas (transição entre semicolcheias si e ré mixolídio) no resfolego do seu instrumento, como demonstrado na figura 26, reforça a mensagem do seu comentário. E finalmente entra naquilo que MORAES (2010) ressalta: Apesar da dor da seca e do trabalho duro, o nordestino festeja, se diverte, e celebra, como verificado a partir de 1:43 da performance (tabela 5).

Vozes da Seca-1981- Acompanhamento da Narrativa

Gonzaga/Dantas



Figura 26: Acompanhamento aproximado de Gonzaga em sua sanfona, na versão de 1981 de “Vozes da Seca”. Transcrição feita pelo autor.

Gonzaga, além da ironia e alegria apresentadas nesta versão através de um ritmo que chama à dança, traz reforçado também em seu contexto de musicalidade o Nordeste, território de dor (MORAES, 2010). Nesta versão, Gonzaga termina também a execução musical com um salto intervalar de oitava (2:03, tabela 5), o que, desta vez, pela natureza da gravação, mais alegre e festiva, pode paradoxalmente indicar de forma emotiva, a expressão de um clima de certo otimismo que reinava no Brasil em 1981 devido à ascensão dos movimentos sociais que lutavam pelo fim do regime ditatorial e o retorno à democracia, e assim a chama da solução dos problemas causados pela seca pode ter sido reacendida¹⁰⁷.

No mais, as detecções literomusicais são semelhantes à versão de 1953.

Cabe destacar ainda neste capítulo a questão da indumentária que Gonzaga passou a adotar a partir de 1950. Uma representação importante relacionada a performance do artista.

Segundo Ferreira (1986) no início dos anos 50, Gonzaga decide modificar o seu visual artístico, adotando indumentária de seu herói de infância Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Já famoso, Luiz Gonzaga, sentiu a necessidade de modificar o seu visual artístico a exemplo de alguns colegas da rádio¹⁰⁸, que se trajavam de acordo aos costumes das suas regiões ou com as características de seus repertórios. Luiz Gonzaga decidiu assim que como artista nordestino e mais uma vez resgatando a sua memória do sertão, poderia

¹⁰⁷ A história mostrou que várias secas atingiram o Nordeste após a de 1953 e perpetuaram-se os problemas sociais e a falta de atenção com o povo do sertão Wilhite et al. (2014)).

¹⁰⁸ O acordeonista Pedro Raimundo, catarinense, conhecido como o gaúcho alegre do rádio, ficava elegante e vistoso com as suas bombachas, Alvarenga e Ranchinho, famosa dupla de música caipira paulista nas rádios cariocas, usavam as tradicionais Guaiacas próprias dos caipiras paulistas. Bob Nelson, também usava vestimentas à moda dos vaqueiros norte americanos, em sintonia com as reinterpretações do seu repertório “country” (FERREIRA, 1986).

muito bem levar a efeito parte de seus sonhos infantis de admiração da figura de Lampião, usando em suas apresentações uma indumentária idêntica à de seu ídolo.

A nova indumentária de Gonzaga talvez em um rasgo de sabedoria intuitiva, com a cabeça povoada de muitas lembranças, foi buscar em um universo familiar a chave que estabeleceria a sua diferenciação. Ressalta a autora, que “Isso se constituiu uma exigência para ele” (VIEIRA, 2000 apud ALVES 2012 p. 264).

Assim, após a análise de “Vozes da Seca” atualizo a tabela 3, das representações literomusicais do sertão na tabela 6 abaixo:

Canção	Representações Musicais encontradas	Representações encontradas na relação melodia e letra	Representações/Registros Sociais Envolvidos
“Baião” (1946)	- Levada em 2/4; - Ritmo Sincopado; - Melodia Modal : Modo Mixolídio; - Acordes com sétima. Papel das tétrades subdominantes; - Padrão melódico envolvendo intervalos sucessivos em terças; - Contorno melódico descendente passando pelos quinto e sexto graus dos modos. - Sequência de notas repetidas.	- Tematização na relação ritmo, melodia e letra;	- Ludicidade/Festividade
“Baião” (1949)	- Instrumentação: Triângulo, Sanfona e Zabumba.		
Asa Branca (1952)	Emprego da anacruse em início de frases.	- Paradoxo entre passionalização e tematização presentes na relação entre melodia/ritmo e letra. - Dicção e sotaque do intérprete que reforçam a passionalização.	- Saudade, Religiosidade. - Sentido: Tristeza da Seca e da Saudade, Religiosidade do sertanejo.

Canção	Representações Musicais encontradas	Representações encontradas na relação melodia e letra	Representações/Registros Sociais Envolvidos
Asa Branca (1965)	Emprego da anacruse em início de frases.	Reforço da passionalização com mudança de sentido que inclui a peça musical no registro da luta social.	Aboio Sentido: Luta social
Asa Branca (1971)		Forte deslocamento pendente a passionalização que muda o sentido de Asa Branca para melancólico.	Cantadores Cegos Sentido: Saudade extrema devido ao exílio político
Vozes da Seca (1953)	Resfolego da Sanfona Indumentária ¹⁰⁹	Portamento Métrica Derramada	Fome, Resistência Sentido: Atribuir ao sertanejo uma representação diferente da de vítima passiva em relação à seca.
Vozes da Seca (1981)	Resfolego da Sanfona (mais pronunciado)		Resistência / Festividade Sentido: Movimento social pelo fim da ditadura cívico-militar e instauração de eleições diretas para presidente.

Tabela 6: Atualização da tabela 3 Com as duas versões de “Vozes da Seca” (1946 e 1981)

¹⁰⁹ Ainda que não seja propriamente uma representação musical, não deixa de ser uma representação de Gonzaga atribuída ao sertão através de sua canção.

V

A modernização do Nordeste

Para Chiappin *et alli* (2022), o Brasil viveu, entre o período que compreende o final da década de 1920 até meados da década de 1940, um processo que afetou os aspectos sociais e econômicos do país, alterando a sua dinâmica. Este processo teve como base legal mudanças promovidas na constituição de 1934, que tinha em sua agenda a transformação da sociedade brasileira, saindo de uma ambiência com base no desenvolvimento agrícola para uma com base no desenvolvimento industrial.

Uma das alterações que julgo importante conhecer neste processo foi o que, segundo o mesmo autor, consolidou a região sudeste como polo deste desenvolvimento, que teve como consequência uma aceleração da urbanização na região. Ainda, segundo o autor, este fato catalisou a transição do modelo de vida rural para o sedutor urbano. A massiva migração da população nordestina para o sudeste Brasileiro, além de ter sido causada pela fuga da seca e da fome, como tratei anteriormente, foi também reforçada pelo que Chiappin e seus colaboradores discutem em seu trabalho: a concentração das indústrias e do desenvolvimento urbano no sudeste que oferecia melhores empregos e remuneração (que ainda assim eram considerados empregos de “mão de obra barata” na região). Esse fato, segundo o autor, potencializou ainda mais a concentração da industrialização no sudeste em discrepância com as outras regiões.

Dentro deste processo, OJIMA *et. al.* (2014) relatam que entre o período que compreende a década de 1930 até 1950 o nordeste apresentou uma redução significativa da força de trabalho representada pela diáspora de mais de 1,5 milhão de pessoas o que provocou na derradeira década supracitada um crescimento da região de 2,1%, enquanto a nacional esteve na faixa de 3,4%. Um contraste com as primeiras informações demográficas brasileiras que nos brinda FUSCO *et. al* (2014), onde indica que na segunda metade do século XIX o Nordeste era a região mais populosa do Brasil com uma concentração da população que abarcava cerca de metade dos residentes no país. Segundo o autor, o fato do “esvaziamento” do nordeste foi um entrave para a sua modernização. Como consequência, ainda que a região tivesse um importante potencial de desenvolvimento no setor têxtil, Jurgenfeld (2021) comenta que a região de Natal no Rio Grande do Norte, por exemplo, mesmo sendo um grande centro de produção algodoeiro, tinha também em contrapartida a energia mais cara do

Brasil, o que inviabilizava a produção de fios e tecidos, a geração de empregos, e ao final a industrialização da região. A canção “Algodão” (1953) da dupla Gonzaga/Dantas, levada de forma alegre, foi composta após o pedido do ministro da Agricultura do governo Getúlio Vargas, o pernambucano João Cleófas, em 1953, para transmitir a mensagem do estímulo da população sertaneja na produção da fibra vegetal na região¹¹⁰ (com o dêitico de chamamento *Sertanejo do Norte*, Gonzaga o convoca a participar da colheita do algodão). Para Reis (2021), de modo semelhante a “Vozes da Seca”, “Algodão” está envolvida na desmistificação da representação do “ser incapaz”. Nela, enaltece a força do sertanejo e sua capacidade de trabalho. É uma composição que incentiva a dedicação ao trabalho e ressalta a recompensa pelo esforço na produção farta.

Côrtes (2014), ao explicar combinações entre elementos musicais na estilização do baião em “Algodão”, identifica outros elementos literomusicais característicos do gênero além da sincopação e o modalismo. A peça tem a batida alegre do baião para expressar a vida dura do sertão (*É preciso ser duro, ser forte, valente, ou nascer no sertão. Tem que suar muito, pra ganhar o pão. Pois a coisa lá, não é brinquedo não*) ao passo que Gonzaga narra em seguida a alegria da chegada da época da colheita da fibra vegetal, com o potencial de trazer riqueza às famílias que participam da colheita (*Mas quando chega o tempo rico da colheita, Trabalhador vendo a fortuna, se deleita Chama a família e sai pelo roçado, cantando alegre, Ai, ai, ai, ai, ai, ai*).

Para a pesquisadora Telma de Barros Correia^{111,112}, o empresário cearense Delmiro Gouveia, com um pensamento cívico e nativista que procurava atender os interesses da indústria aos da Nação, havia vislumbrado o desenvolvimento da região nordeste já na década de 1910, justamente explorando o potencial do setor algodoeiro com a fabricação de linhas. Para Cachapuz *et al.* (2006), sabendo que o fornecimento viável de energia seria chave para o sucesso de seu empreendimento, o empresário construiu aquela que é tida como a primeira usina hidrelétrica do Nordeste. Instalada aproveitando à queda d’água de 80 metros da cachoeira de Paulo Afonso, no rio São Francisco, em Alagoas, a pequena hidrelétrica, inaugurada em janeiro de 1913, acionou os motores da sua fábrica de linhas, a Companhia

¹¹⁰ <https://www.jlpolitica.com.br/articulista/2/luiz-gonzaga-musica-de-protesto-ou-identidade-politica> consultado em mar/2024.

¹¹¹ Professora do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - IAU-USP. <https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/6022/telma-de-barros-correia/> consultado em Mar/24.

¹¹² Delmiro Gouveia: A Trajetória De Um Industrial No Início Do Século XX disponível em https://www.usp.br/pioneiros/n/arqs/tCorreia_dGouveia.doc consultado em mar/24.

Agro-Fabril Mercantil. Segundo o autor, a ideia da construção da usina envolvia também a alimentação energética para o fornecimento de luz elétrica à vila, onde viviam os trabalhadores de sua fábrica¹¹³. O perfil cívico nacionalista do empresário¹¹⁴ vislumbrou a extensão da capacidade instalada de sua usina, para alimentar mais quatro estados nordestinos, mas foi assassinado em 1917 e o projeto foi esquecido^{115,116}. Para Chiappin (2022) a consequente perpetuação dos problemas da geração de energia elétrica no nordeste continuaria a ser o entrave para a produtividade das empresas na região.

Segundo o autor, somente em meados da década de 40, dentro da concepção alinhada com a política desenvolvimentista do governo Vargas, foi criada e financiada em sua grande parte com recursos públicos, a Companhia Hidro Elétrica do São Francisco (CHESF)¹¹⁷, com o intuito de minimizar os problemas de abastecimento energético para as demais regiões do Brasil (diferentes do sudeste) e incentivar o desenvolvimento do país com maior paridade regional. A proposta teve que vencer uma acirrada disputa com empresários paulistas contrários à obra, mas finalmente o decreto de criação da CHESF foi assinado em 3 de outubro de 1945 pelo presidente Vargas, dias antes de ser deposto e defendia que só “a intervenção direta e estratégica do Estado no setor energético, promoveria a industrialização do país¹¹⁸”.

¹¹³ Em *ibid.* a autora discorre sobre o asseio impecável levado à cabo na vila dos trabalhadores sob exigência de Delmiro Gouveia. O empresário em uma atitude coronelista se opunha qualquer interferência na gestão da vila. Era ele a única autoridade local.

¹¹⁴ *Ibid.* O nacionalismo de Delmiro se deu pela forte concorrência estabelecida com a fabricante da linha “Corrente”. Esse fato contribuiu para converter o empresário a símbolos mais fortes da causa nacionalista.

¹¹⁵ Para o autor, havia o boato na época de que o assassinato foi uma conspiração articulada pela “Machine Cottons” a proprietária da fábrica de linhas “Corrente” detentora da maior fatia de mercado do setor no Brasil. Para Telma de Barros Correia em *ibid.* (da nota 112), muitas são as pesquisas e produção cultural sobre a vida e a sua forma de empreender de Delmiro. Entre elas, o filme de 1978 de Geraldo Sarno (1938-2022) disponível em (<https://bit.ly/3VrqI8b>) consultado em mar/24: *Coronel Delmiro Gouveia*, que acabou se transformando em livro e história em quadrinhos. Segundo a autora, sua morte prematura, violenta e pouco esclarecida reforçaram o mito “no qual Delmiro já havia se convertido ainda vivo”.

¹¹⁶ No filme *Sertânia* (2018), Geraldo Sarno (1938-2022), aborda diversos registros culturais do sertão, entre eles a fome e os saqueamentos como faz os Fuzis (1964) já apresentado. Em *Sertânia* há uma passagem (1:11:07-1:13:39) em que o cangaceiro Antão Gavião, após subornar o barqueiro Caronte (mitologia grega) visita o outro lado da margem do rio que separa os vivos dos mortos, em busca de seu pai. Ali, encontra Delmiro Gouveia. Gavião confessa arrependido porque participou da conspiração para lhe matar. Mas não importando mais, Delmiro pergunta ainda da sua fábrica de linhas, e recebe a resposta “que deveria ter ido para São Paulo, que lá é que é lugar de fábrica. Abrir fábrica no sertão, os *home* não deixa”. Pergunta da usina, se ainda funcionava e do povo do sertão, se ainda sentia fome: “Quando chega a seca, o povo tem o que *cumê*?” Pergunta ainda se os ingleses haviam ido embora do sertão. Pergunta se o povo ainda se lembrava dele e recebe a resposta que “os *cantadô* nas festa, faz verso lembrando do *sinhô*”. O trecho termina com Delmiro indo embora afirmando que havia sido ele quem acabou com a fome no sertão. Link para o filme: <https://bit.ly/3TtDMXT> acesso em mar/24.

¹¹⁷ Segundo o autor, “A CHESF recebeu concessão pelo prazo de 50 anos para efetuar o aproveitamento industrial progressivo da energia hidráulica do São Francisco no trecho compreendido entre Juazeiro (BA) e Piranhas (AL)”, bem como “realizar a distribuição direta de eletricidade”.

¹¹⁸ <https://memorialdademocracia.com.br/card/delmiro-deu-a-ideia-cafe-inaugurou> consultado em mar./2024.

Mas, para CHAPAPUZ, *et. al.* (2006), os aportes do governo federal à companhia serviram para a construção de usinas e a concessão de auxílios a entidades públicas e privadas para a elaboração de um Plano Nacional de Eletrificação que envolvia desde o estabelecimento do fornecimento de eletricidade para as atividades econômicas tanto do campo como para as atividades industriais. Caberia à iniciativa privada o financiamento da exploração de toda esta infraestrutura construída, neste caso contando apenas com um apoio suplementar do estado.

Segundo o autor, a construção da usina de Paulo Afonso, concebida dentro dos planos da CHESF, foi idealizada considerando-se aquelas potencialidades energéticas abarcadas por Delmiro Gouveia. O projeto de construção da usina foi apresentado pelo mesmo ex-senador¹¹⁹ pernambucano e então Ministro da Agricultura de Vargas, que havia projetado a CHESF, o engenheiro Apolônio Jorge de Faria Sales, que o anunciou como a “solução definitiva para o problema energético do Nordeste”. Para CACHAPUZ *et. al.* (2003), a construção da usina de Paulo Afonso foi a maior obra de engenharia realizada no Brasil até aquele momento.

As obras foram iniciadas em 1949, durante o governo Dutra, que segundo CACHAPUZ *et al.* (2006) estava em sintonia com o Plano Salte¹²⁰, concebido em seu governo, “considerado o primeiro ensaio de planejamento integrado de desenvolvimento nacional promovido pelo governo federal”. A primeira estação de Paulo Afonso seria inaugurada pelo próprio Getúlio Vargas que, eleito democraticamente, voltou ao poder em 1951. Porém, frente ao seu suicídio em 1954, a usina foi inaugurada em 15 de janeiro do ano seguinte, pelo presidente João Fernandes Campos Café Filho, durante o seu curto mandato presidencial. Hoje, o Complexo Hidrelétrico de Paulo Afonso é um conjunto de usinas, localizado na cidade de Paulo Afonso, formado pelas usinas de Paulo Afonso I, II, III, IV e Apolônio Sales (Moxotó), que produz 4 279,6 megawatts de energia e continua abastecendo o

¹¹⁹ Apolônio Sales voltaria a exercer o cargo de senador da república, como presidente do senado, de 1956 a 1958. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160612061256/http://www.duplipensar.net/dossies/historia-das-eleicoes/presidente-getulio-vargas.html>) consultado em mar/2024.

¹²⁰ O Plano SALTE (iniciais de Saúde, Alimentação, Transporte e Energia) foi um plano econômico lançado pelo Governo Eurico Gaspar Dutra que envolvia o “planejamento das atividades administrativas, decorrentes das próprias atribuições dos diferentes órgãos do Executivo, com o propósito de intensificar o ritmo dos seus trabalhos fundamentais” nas áreas e unidades governamentais relacionadas com o seu propósito. e assim facilitar e acelerar a solução dos problemas nacionais de maior importância e urgência. Disponível em: <https://bibliotecadigital.economia.gov.br/bitstream/777/323/1/1950.%20O%20Plano%20Salte..pdf> consultado em mai/2024.

nordeste¹²¹. É este o contexto que dá o tema para a canção “Paulo Afonso” de Luiz Gonzaga e José Dantas dentro de um dos perfis cancionais da dupla, que como tratei anteriormente, explorava os fatos da vida do nordeste.

Análise de “Paulo Afonso” (<https://bit.ly/3QgkCEk>)

A canção “Vozes da Seca”, analisada anteriormente, está em conexão com o que tratarei neste ponto: O desenvolvimento da região nordeste, então veiculado pela indústria de comunicação de massas, cria outro registro sociocultural para o sertão em adição aos propostos por Patrick (2019). É possível pensar que, se após a reclamação feita nessa canção de que o nordestino era um “incapaz” e que se existissem políticas públicas para o desenvolvimento da região objetivando, sobretudo a mitigação dos efeitos da seca, seria natural a elaboração de obras artísticas (no caso, canções) que tratassem também desta temática: a vontade de trabalhar do sertanejo, orientado pelo paradigma do progresso.

“Paulo Afonso” (fonograma em <https://bit.ly/3TrWwHq>) apresenta instrumentação de zabumba, sanfona, triângulo e agogô de dois tons. Foi gravada em 21 de Março 1955, lançada no mesmo ano pela RCA Victor com o código 80-1441 e está no lado A do disco¹²². Entretanto, para os fins desta análise usei a gravação realizada em 1959 presente no LP do mesmo ano lançado pela RCA Victor – BBL-1058, *Luiz Gonzaga – Luiz Gonzaga Canta Seus Sucessos Com Zé Dantas* em que “Paulo Afonso” está na sexta faixa do lado B do álbum¹²³ (<https://bit.ly/3QgkCEk>). Além de ser literomusicalmente análoga em relação ao fonograma original, ela foi produzida e gravada com o sistema de alta fidelidade¹²⁴ o que deixa o som mais limpo e torna mais fácil a detecção dos elementos sonoros.

Para Sousa (2020), as canções de Luiz Gonzaga na década de 1950 também estavam conectadas com os “paradigmas desenvolvimentistas dominantes” do período pós-guerra. Se por um lado, segundo Oliveira (2004), o baião refletia e expressava de forma cancional, aquilo que em 1954 o Congresso para a Salvação do Nordeste¹²⁵, organizado pelo

¹²¹ <https://www.chesf.com.br/SistemaChesf/Pages/SistemaGeracao/ComplexoPauloAfonso.aspx> consultado em mar/2024.

¹²² Informações sobre o fonograma obtidas em <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/99076/paulo-afonso> consultado em mar/2024.

¹²³ <https://www.discogs.com/release/11164152-Luiz-Gonzaga-Luiz-Gonzaga-Canta-Seus-Sucessos-Com-Z%C3%A9-Dantas>, consultado em mar/2024.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Em 1955, mesmo ano da fundação das primeiras Ligas Camponesas em Pernambuco, reuniu-se no Recife o Congresso de Salvação do Nordeste. O objetivo do congresso era a introdução das” teses desenvolvimentistas

Partido Comunista Brasileiro, deixou como base para a “discussão sobre o lugar do nordeste na nação”, por outro, como ressalta Sousa (2020) e como tratei nos capítulos anteriores, o Baião de Luiz Gonzaga trouxe o lugar que ele gostaria para o nordeste, e consolidou o seu sucesso nacional através do rádio e da indústria fonográfica, que por sua vez, também era influenciada pelos interesses dos países ricos. Para o autor, estes meios estavam em estreito alinhamento com a política da “Era do Desenvolvimento” iniciada no governo norte-americano de Henry Truman, que envolvia a difusão de valores e práticas que tornassem possíveis, e de forma acelerada, mudanças das condições sociais em países ditos periféricos, ou de “Terceiro Mundo”. Ainda segundo Sousa (2020), esta política foi adotada pela UNESCO, e pelo Brasil, que tinha nos meios midiáticos uma ferramenta para a educação à distância como um importante “instrumento” para o desenvolvimento.

Dentro deste contexto, não seria de se estranhar que as canções de Luiz Gonzaga, em parceria com José Dantas, que entre outras temáticas visava chamar a atenção das autoridades para os problemas do Nordeste (como fez em “Vozes da Seca”) tivesse espaço dentro da indústria cultural e tratassem do desenvolvimento da região. Um desenvolvimento que, segundo Sousa (2020), pelo contexto da situação, e como parte de políticas públicas, poderia estar inclusive vinculado com a diminuição do impacto das secas e diminuição da pobreza.

Sousa (2020) reforça ainda que a canção da dupla Gonzaga/Dantas, “Paulo Afonso” de 1955, traz a temática de que o desenvolvimento pela indústria promoveria a erradicação da pobreza. Houve a necessidade de criação/expansão dos meios de infraestrutura, como a geração de eletricidade, através de obras financiadas pelo governo. Para o autor, a canção produz uma nova representação para a região. Se antes era a de abandono passa agora a ser reconhecida por sua “vitalidade social e seu potencial de desenvolvimento” (p.34759).

Talvez Gonzaga e Dantas tenham atacado por duas frentes dentro do paradigma desenvolvimentista: Se em “Paulo Afonso” valoriza-se de forma principal o desenvolvimento através da indústria privada, com o Estado atuando nas bases da infraestrutura, em “Sertão Sofredor” de (1958) (<https://bit.ly/3VtWMbq>)¹²⁶ com uma narrativa de quase um minuto e

apoiadas pela esquerda e por certos setores da burguesia”, nos espaços dos movimentos populares, bem como encaminhá-los para uma perspectiva de luta frente os marcos econômicos-institucionais dominantes no país. <https://doi.org/10.1590/0102-283311/100> (MENDES,2017).

¹²⁶ consultado em mar/24.

meio a 50 batimentos por minuto em tom de desabafo, acompanhado por um violão chorão¹²⁷, o sanfoneiro anuncia que a usina se tornou um artigo de luxo” Só tá servindo *mode* iluminar a cidade grande”. “Cadê as fábrica?” Sousa (2020) sugere que em “Sertão Sofredor”, Gonzaga diz o que sente: que não há como crescer de maneira indireta por vias do setor privado, e sim com a participação direta do estado.

“Paulo Afonso”

Luiz Gonzaga/Zé Dantas.

**Entrada Instrumental com
solo de sanfona
(25 segundos).**

*Delmiro deu a ideia
Apolônio aproveitou
Getúlio fez o decreto
E Dutra realizou*

*O presidente Café
A usina inaugurô
E graças a esse feito
De homens que tem valô
Meu Paulo Afonso foi
Sonho
Que já se concretizô*

*Olhando pra Paulo Afonso
Eu louvo nosso engenheiro
Louvo o nosso cassaco
Caboclo bom verdadeiro*

*Oi! Vejo o nordeste
Erguendo a bandeira
De ordem e progresso
A nação brasileira*

*Vejo a indústria
gerando riqueza
Findando a seca
Salvando a pobreza*

*Ouçó a usina feliz mensageira
Dizendo na força da cachoeira*

*O Brasil vai, o Brasil vai
O Brasil vai, o Brasil vai
Vai, vai, vai, vai, vai, vai
vai, vai.*

Solo Instrumental Sanfona

*Olhando pra Paulo Afonso
Eu louvo nosso engenheiro
Louvo o nosso cassaco
Caboclo bom verdadeiro*

*Oi! Vejo o nordeste
Erguendo a bandeira
De ordem e progresso
A nação brasileira*

*Vejo a indústria
gerando riqueza
Findando a seca
Salvando a pobreza*

*Ouçó a usina feliz mensageira
Dizendo na força da cachoeira*

*O Brasil vai, o Brasil vai
O Brasil vai, o Brasil vai
Vai, vai, vai, vai, vai, vai*

Termina em meia cadência

¹²⁷ Após a narrativa Gonzaga transforma o lamento e finaliza o último minuto da peça chamando com um deitico “Posso falá?” e desabafa com um baião paradoxal: Festivo e cheio de dor pelo *Sertão Sofredor*.

A canção, com estrutura AA'BB está em Mi mixolídio caracterizado pelo Ré natural presente de forma destacada desde a introdução (figura 27). Segue presentes na introdução (compassos 1-9), a entrada instrumental em compasso acéfalo, o contorno que passam pelo quinto e sexto graus do modo (Si e Dó sustenido) e os intervalos sucessivos de terças, mas, diferente de “Asa Branca”, estão dispostos harmonicamente, intercalados pela nota Mi, que funciona como um “pedal de impulsão” em direção ao seguinte intervalo harmônico de terça (figura 27 e ANEXO I-D).

Na introdução da peça, observo ainda uma rítmica em dois por quatro e melodia semelhante ao Interlúdio de *Asa Branca* (figura 27). Diferentemente de “Vozes da Seca” o sanfoneiro faz uma segunda voz em movimentos longos de abertura e fechamento do fole enquanto canta. Apoiado em Tatit (1996), encontro em “Paulo Afonso” dêiticos (*Delmiro deu a ideia, Getúlio fez o decreto.*) e saltos intervalares passionais (figura 27, compasso 15), mas com a predominância da narrativa na canção, que conta sobre o desenvolvimento do Nordeste. Com a ênfase do perfil narrativo das canções da dupla Gonzaga/Dantas encontro simultaneamente em “Paulo Afonso” um padrão recorrente de repetição de uma mesma nota, notas próximas ou mesmo grupo de notas. Tal padrão também foi detectado em “Vozes da Seca”, porém é também evidente em “Paulo Afonso” (figura 27, compassos 54 a 71 e ANEXO I-D).

A sincopa é marcada no segundo toque do martelo na zabumba. Na melodia, marcadas pela ligadura entre a parte fraca do último tempo do compasso, ao primeiro tempo do compasso seguinte (compassos 6-9; 14-15; 15-16; 16-17; 17-18; 22-23; 23-24; 35-36; 39-40; 41-42; 47-48; 51-52; 68-69 e 70-71, ANEXO I-D). A contrametricidade é marcada pelo bacalhau do instrumento e pela acentuação das sílabas (por exemplo: ***Olhando pra Paulo Afonso***, acentuação em negrito). Encontro na canção um exemplo interessante de derramamento da métrica na expressão da palavra (*Getúlio*). Se a canção tivesse os seus acentos coincidentes com os tempos dos compassos, a pronuncia seria “Getúlio”, mas Gonzaga antecipa a acentuação, para coincidi-la com a contramétrica (ANEXO I-D) e assim, flexibiliza a hierarquia das pulsações. Aquilo que Ulhôa (1999) chama de métrica derramada e a indica como uma característica da música popular brasileira “principalmente nos exemplos nordestinos” registrados por Mário de Andrade, em suas viagens pelo Brasil. Entre os compassos (54-62) encontro o canto seguindo rítmica da estrutura colcheia - semicolcheia - semicolcheia. Nestes compassos a frase é finalizada com uma regressão (movimento

descendente) até o primeiro grau. Já nos compassos (63-66), o movimento da mesma estrutura é ascendente, e termina na dominante.

Se em “Vozes da Seca” já havia notado alguma tensão na cadência da peça, ela está muito mais evidente em “Paulo Afonso”.

Paulo Afonso

Luiz Gonzaga e Zé Dantas

The musical score for "Paulo Afonso" is presented in a single system with 12 staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various chords: E7, D7, A7, B7, E, and D. The piece concludes with a "FIM" marking at measure 72. A section labeled "Seção instrumental" begins at measure 78.

Figura. 27: Transcrição de “Paulo Afonso” feita pelo autor

Para Sousa (2020) a modernização e desenvolvimento do nordeste estão expressos no refrão que diz “*o Brasil vai, vai, vai, vai, vai...*” evidenciando uma progressão de tensão, um “fluxo de crescimento” com o tensionamento dos acordes fundamental subdominante e dominante. Neste mesmo trecho de referência, segundo o autor, a cachoeira do rio São Francisco é representada, em forma de onomatopeia, imitando os sons e ruídos da cachoeira sobre a qual se construiu a usina. Como supus em “Vozes da Seca”, em que a tensão reside no pedido que ainda não chegou, representada pelo tensionamento dos acordes, em “Paulo Afonso”, a tensão está expressa no potencial de “ir” (“vai”), mas que “ainda não foi” (movimento descendente dos compassos (44-46) com acorde do primeiro grau tensionado e movimento ascendente entre os compassos (50-53) que culmina no acorde subdominante tensionado com a sétima).

Para aumentar a tensão, além da presença frequente das sétimas menores nos acordes (compassos 1-55, figura 27), encontro no fechamento da peça com a nota Si em forma de meia cadência. Não se resolve, assim como o nordeste (que tem o potencial para se desenvolver, mas ainda não havia se desenvolvido). Com todos estes pontos encontro a integração entre harmonia e letra (TATIT *et al*, 2008, p. 17 apud LIMA, 2019), representada pela tensão, mas com um ponto adicional de “Vozes da Seca” (onde a tensão existe, mas de uma forma sugestiva): preserva-se a hierarquia dos acordes indo da subdominante tensionada ao acorde do primeiro grau, em um movimento melódico descendente e ascendente (Tatit, 2003), mas que com a téttrade deixa a lembrança da tensão. Em “Paulo Afonso”, ainda esta hierarquia não é seguida e evidenciada na meia cadência no final da canção que termina com o quinto grau.

Insiro “Paulo Afonso” na tabela 6 do capítulo anterior, como uma canção portadora de uma nova representação literomusical do sertão (em adição às encontradas nas análises anteriores), dentro de um dos registros socioculturais da região, resultando na tabela 7 abaixo:

Canção	Representações Musicais encontradas	Representações encontradas na relação melodia e letra	Representações/Registros Sociais Envolvidos
“Baião” (1946)	- Levada em 2/4; - Ritmo Sincopado; - Melodia Modal : Modo Mixolídio; - Acordes com sétima. Papel das tétrades subdominantes; - Padrão melódico envolvendo intervalos sucessivos em terças; - Contorno melódico descendente passando pelos quinto e sexto graus dos modos. - Sequência de notas repetidas.	Tematização na relação ritmo, melodia e letra;	- Ludicidade/Festividade
“Baião” (1949)	- Instrumentação: Triângulo, Sanfona e Zabumba.		
Asa Branca (1952)	Emprego da anacruse em início de frases.	Paradoxo entre passionalização e tematização presentes na relação entre melodia/ritmo e letra. Dicção e sotaque do intérprete que reforçam a passionalização.	Saudade, Religiosidade. Sentido: Tristeza da Seca e da Saudade, Religiosidade do sertanejo.

Canção	Representações Musicais encontradas	Representações encontradas na relação melodia e letra	Representações/Registros Sociais Envolvidos
Asa Branca (1965)	Emprego da anacruse em início de frases.	Reforço da passionalização com mudança de sentido que inclui a peça musical no registro da luta social.	Aboio Sentido: Luta social
Asa Branca (1971)	Emprego da anacruse em início de frases.	Forte deslocamento pendente a passionalização que muda o sentido de Asa Branca para melancólico.	-Cantadores Cegos -Sentido:Saudade extrema devido ao exílio político
Vozes da Seca (1953)	Resfolego da Sanfona Indumentária	Portamento Métrica Derramada	Fome / Resistência Sentido: Atribuir ao sertanejo uma representação diferente da de vítima passiva em relação à seca.
Vozes da Seca (1981)	Resfolego da Sanfona (mais pronunciado)		Resistência / Festividade Sentido: Movimento social pelo fim da ditadura cívico-militar e instauração de eleições diretas para presidente.

Canção	Representações Musicais encontradas	Representações encontradas na relação melodia e letra	Representações/Registros Sociais Envolvidos
Paulo Afonso (1955)	Padrão de terças descendentes dispostos harmonicamente, intercalados por meio de pedal.	Uso de Palavras que imitam sons ou ruídos do sertão	Desenvolvimento social e econômico da região do sertão

Tabela 7: Atualização da tabela 6 com as Representações Literomusicais encontradas em “Paulo Afonso” (1955).

VI

Considerações Finais

Para Albuquerque Jr. (2007) antes de Gonzaga, a concepção da região Nordeste do Brasil, era considerada um espaço regional pertencente a um conceito de região Norte. Os estados que hoje compõem o Nordeste eram considerados “nortistas”. O habitante da região era identificado como um sujeito caipira, praieiro, sertanejo dentre outros termos pejorativos, denotando uma ideia preconceituosa que transparecia em relação ao Nordeste.

Para Silva (2012) no que diz respeito a uma leitura sobre o Nordeste e seu povo, os discursos regionalistas além de minimizarem a região, na maioria das vezes construíram uma representação carregada de estereótipos negativos sobre o modo de ser nordestino. As canções de Luiz Gonzaga portam outras representações para o nordeste e em especial para o sertanejo. Suas canções mostraram as condições de vida de sua população e modificaram o entendimento do que é ser nordestino.

Luiz Gonzaga constrói novas imagens do Sertão e do sertanejo em suas composições. Suas memórias, sua vivência e seu amor pelo espaço nordestino são cantados em sua obra. A tudo isso se soma suas experiências na cidade moderna. A mistura destes cenários possibilitou ao artista a estilização do Baião que se tornou símbolo do sertão.

Com Patrick (2019) e Alves (2012) pude verificar não ser este um gênero musical de matriz rural, mas sim uma música de base interiorana nordestina que orientou o processo criativo de Gonzaga, “desencadeado por um complexo e tortuoso processo de reativação e recriação das suas memórias” (ALVES, 2012 p.287). Assim, o Baião estilizado por Gonzaga possibilitou ao artista criar as suas próprias representações e expressá-las através de suas canções. Um gênero que se tornou amplamente difundido em território nacional através do rádio nos anos 1950 e foi fundamental para conformar um imaginário sobre o sertão do nordeste. Nesta tarefa, Gonzaga contou com o apoio de importantes parceiros letristas: Humberto Teixeira e Zé Dantas.

Humberto Teixeira, o primeiro, com composições mais líricas, trocou a carreira musical pela política (eleito deputado federal pelo Partido Social Progressista). Com Zé Dantas, as canções contribuíram para difundir outras faces de sertão e mostrar os problemas

da região. O fez com tal maestria que foi reverenciado pelo povo e ao mesmo tempo, não perdeu a apreciação de suas canções por parte das classes dominantes com quem também estabelecia estreitas relações (FERREIRA, 1986). As letras das canções de Gonzaga evidenciam desigualdades sociais e apontam soluções para o desenvolvimento da região, sem deixar de lado a divulgação dos costumes e da arte do homem da caatinga do Nordeste Brasileiro.

[...]Ele comentou: Vocês, jovens que frequentaram a universidade, podem questionar a igreja e os coronéis. Eu não. Sou um homem simples. Preciso agradar todo mundo[...] (Entrevista de Gilberto Gil à revista Bravo! em dezembro de 2012. p 33).

O sanfoneiro fez o sertão ser conhecido nacionalmente pelo seu Baião. E fez do gênero a “música da Região”. Para Moraes (2009), o que predomina nas canções de Gonzaga “não é um saber letrado, mas um saber ancestral baseado na oralidade e tradição” (MORAES, 2009 p.89) apresentado de forma mesclada através de um “filtro da memória num cenário de migração urbano” criando o que o autor denomina de “entre-lugar” (MORAES, 2009 p. 139).

Em suas canções Luiz Gonzaga descreve o Sertão não enquanto espaço geográfico (e separado da região Norte) que atrela a imagem do homem sertanejo à paisagem local de um modo rígido. Gonzaga remodela suas fronteiras. Para Santos (2004), a música de Gonzaga extrapola a sociedade nordestina e expande o olhar sobre a sociedade brasileira em geral. Em função da sua própria relação com o sertão, ressalta a crueldade da seca, a migração, a proteção e esperança divina, a relação homem e natureza, a saudade e as festividades e suas proposições de progresso para a região. Suas canções são mediadoras dos aspectos da realidade sertaneja para as demais regiões do país, tornando imprescindível a reflexão sobre os problemas da região resultantes de fenômenos de ordem natural como a seca, e outros de ordem social, como a estrutura fundiária.

Através da análise de quatro canções (e de suas várias versões) que tratam de temas relacionados ao sertão, como festividades, migrações, religiosidade, seca, pobreza e desenvolvimento econômico identificar o modo pelo qual Gonzaga constrói representações sobre essas questões. Representações que se revelam não apenas nos conteúdos das letras, mas também em seus aspectos musicais, na sonoridade do Baião. Vale destacar que 80% das gravações de Luiz Gonzaga são desse gênero musical que se converteu num símbolo sonoro da região nordestina. São elas: Levada em 2/4 típicas do baião (figuras 4 e 5); ritmo sincopado; melodia modal e tonal (gerando fricção); acordes com sétima menores com papel

característico das tétrades subdominantes; padrão melódico/harmônico envolvendo intervalos sucessivos em terças, com ou sem pedal; contorno melódico descendente passando pelos sexto e quinto graus dos modos; sequência de notas repetidas; uso de instrumentação característica (triângulo, sanfona e zabumba); anacruse no início das frases; resfolego da sanfona; tematização das melodias que conjugadas com a sonoridade da instrumentação transmitem alegria; tematização e passionalização melódica, que conjugadas com a sonoridade geram um paradoxo; uso de dicção e sotaques específicos; métrica derramada; portamento vocal; e o uso de palavras que imitam os sons e ruídos do sertão. A estas se soma ainda a indumentária de vaqueiro, em que recria um ídolo de sua infância: Lampião (DREYFUS, 2012).

A multiplicidade de representações do sertão presentes nas canções de Luiz Gonzaga passaram a revelar novas identidades do sertanejo, que eram desconhecidas por grande parte dos brasileiros. Possibilitaram interpretações que atribuíram novos significados à região nordestina e seu povo. Representações de indivíduos que são marcados, na imaginação humana não só pela sua região de origem, mas por estereótipos diversos, que passaram, desde então, a ser ressignificados a partir das músicas do Rei do Baião. Em conformidade com Tatit (1996) essa variedade de representações produz um efeito paradoxal muitas vezes subliminar ao ouvinte, mas que expressam transparência e vitalidade, como poucas (ou nenhuma outra forma) de canção ou mesmo gênero musical.

Referências

- ABREU, M. História de Cordéis e Folhetos. Mercado das Letras, São Paulo, 1999
- ABREU, M. A. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). Topoi, v. 11, n. 20, jan.-jun. , p. 92-113 , 2010.
- ADORNO, T. W. Introduction to the sociology of music (E. B. Ashton, Trad., pp. 1-70). Seabury Press. Nova Iorque (1976).
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. A invenção do Nordeste e outras artes., Ed. Massangana, São Paulo, Cortez, 1999.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. Preconceito Contra a Origem Geográfica e de Lugar as fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2007.
- ALMEIDA, I. B. S. – As Faces de Hércules-Quasímodo: Representações do Nordeste e dos Nordestinos durante a era Vargas, Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2014.
- ALVES, E.P.M. A Sociologia de um Gênero: O Baião.Primeira Ed, Edufal, Maceió, 2012
- VIEIRA, S. O Sertão em movimento: A dinâmica da produção cultural. Annablume. São Paulo. 2000
- WILLIAMS, R. Cultura. Paz e Terra. São Paulo. 2000.
- WISNIK, J.M. O sim e o sentido: Uma história das músicas. Companhia das Letras, São Paulo. 2011.
- ALVES, E. P. M. Espaço, narrativa e modernidade: a compreensão do sertão. In: XII congresso brasileiro de sociologia, 2005, Belo Horizonte. Revista da Sociedade Brasileira de Sociologia. Rio de Janeiro: Editora Loyola, v. 0021. p. 56-57, 2005.
- ALVES, S. M. S. Nos Versos do Baião: Produto, Mercado e Consumidores no início do séc XX. Anais do X Colóquio de História a Universidade Católica de Pernambuco - Escravidão, Abolição e Pós Abolição, p.263-281. 2016.
- ANDRADE, C. H. S. Patativa do Assaré: As Razões da Emoção, capítulos de uma poesia sertaneja. São Paulo/Fortaleza. Nankin, UFC, 2004.
- ANDRADE, M. "Toada". In: Dicionário musical brasileiro. Coordenação de Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, p. 518-521. 1989.
- ANDRADE, M. C. A. Terra e o Homem do Nordeste. 2ª Edição, São Paulo, Brasiliense, 1964.

ANDRADE, M. Música, doce música. Terceira Edição, Belo Horizonte, Itatiaia.p-278-9. 2007.

ANTENORE, A. Eu não existiria sem Gonzagão. Bravo! a. 15, n. 184, Editora Abril, São Paulo, 2012.

ARAUJO, M.P.N em <https://adufrj.org.br/index.php/pt-br/noticias/arquivo/81-antigas/3285-anos-20-o-nascimento-de-uma-cidade-desigual#:~:text=Mas%2C%20em%201920%2C%20o%20Rio,representa%C3%A7%C3%B5es%20dessa%20atmosfera%20da%20cidade> , 2020. consultado em 13/04/2024.

AUSTREGÉSILO, J. M. A Oralidade e a Imagética em Luiz Gonzaga: uma análise de conteúdo da obra musical do Rei do Baião. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2005.

BAKHTIN. M. Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARROSO, N. N. SARAIVA, J. A. B. Presenças de Luiz Gonzaga em “Lua lua lua lua” de Caetano Veloso. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação, [S.l.], v.15, n.3, p. 063–076, 2021. doi: <https://10.7867/1981-9943.2021v15n3p063-076> .

Disponível em: <https://ojsrevista.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/9418> . Acesso em: 5/jul/2024.

BASTOS, R. J. M. Migração como epopéia – Sobre a diáspora nordestina compreendida a partir da narrativa do "Pau de Arara", de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. El Oído Pensante, Volume: 7, n.2. ISSN 2250-7116 Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/5529/552972594006.pdf> Acesso em 01/08/2024.

BAUMAN, R. Fundamentos da performance. Revista Sociedade e Estado. Vol. 29. Número 3. Set/Dez 2014. P. 727-746. 2014.

BENIGNO, R. C. C. Trajetórias Formativas de Sanfoneiros: Conhecendo a formação musical de alunos do instrumento na Licenciatura em Música da UFPB. Monografia de Conclusão de Curso de licenciatura em música. Centro de Comunicação, Turismo e Artes. Universidade Federal da Paraíba. 2020. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/18335/1/RCCB30102020.pdf> . Acesso em abr/2024.

- BIZZARIA, F. P. de A., TAVARES, J. C. de S., BRASIL, M. V. de O., TASSIGNY, M. M., & OLIVEIRA, A. G. de. (2016). O Sertão Semiárido, Políticas Públicas e as relações de poder em “VIDAS SECAS”. Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional, 12(4).2016. <https://www.rbgdr.net/revista/index.php/rbgdr/article/view/2610> acesso em 02/07/2024.
- BLATTER, Alfred. Revisiting music theory: a guide to the practice. Nova Iorque. Taylor and Francis. 2007.p. 28.
- BONAVIDES, Marcelo. Estrelas que nunca se Apagam, Arquivo Marcelo Bonavides, em <https://www.marcelobonavides.com/2019/11/eduardo-das-neves-100-anos-de-saudade.html> , 2019. Consultado em set.2020.
- BORDIEU, P. O Poder Simbólico. DIFEL, Lisboa, 1989.
- BURITI, C. D. O. AGUIAR, J. O. Secas, migrações e representações do semi-arido na literatura regional: Por uma história ambiental dos sertões do nordeste brasileiro. Textos e Debates, [S. l.], v. 2, n. 15, 2012. DOI: 10.18227/2317-1448ted.v2i15.747. Disponível em: <https://revista.ufrr.br/textosedebates/article/view/747> . Acesso em 7/7/2024
- CABRAL, R. 1959. Das Ideias à ação, a SUDENE de Celso Furtado –Oportunidade Histórica e Resistência Conservadora. Cadernos do Desenvolvimento vol. 6 (8), maio de 2011.
- CABRAL, S. Getúlio Vargas e a Música Popular Brasileira. Ensaio de Opinião 2+1. Rio de Janeiro, Inúbia, 1975.
- CACHAPUZ, P. B. d. B. *et al.* História da operação do sistema interligado nacional. Rio de Janeiro: Centro da Memória da Eletricidade no Brasil, 2003.
- CACHAPUZ, P. B. d. B. *et al.* Panorama do setor de energia elétrica no brasil. Rio de Janeiro: Centro de Memória da Eletricidade no Brasil, 2006.
- CAMPOS, A. Balanço da Bossa e outras Bossas. São Paulo, Perspectiva, 1968.
- CHARTIER, R. A aventura do Livro: do leitor ao navegador. Editora UNESP, São Paulo, 1999.
- CHARTIER, R. O Mundo como Representação. Estud. av. vol.5 no.11 São Paulo Jan./Apr. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010> (1991). Acesso em 30/04/2020.

CHIAPPIN, J. R. N., SPOSITO, M. A., LEISTER, A. C. C.C. Da Política De Desenvolvimento Do Nordeste Do Governo Vargas Na Luta Contra A Desigualdade Nacional: O Desenho E Construção Do Subsistema Elétrico De Paulo Afonso. Anais do XXVII Encontro Regional De Economia da Associação Nacional dos Centros de Pós-Graduação em Economia. Fortaleza, 2022. disponível em: <https://www.anpec.org.br/novosite/br/xxvii-encontro-regional-de-economia--artigos-selecionados> consultado em mar.24.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. Estudos de teoria e história literária. 12ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, A. O estudo analítico do poema. São Paulo: Humanitas, Quarta Edição, 2004.

CAPORRINO, A. W. A embolada elétrica no Ceará: a eletrificação conduzida por Celso Furtado na SUDENE e a interferência dos Estados Unidos (1959-1964). Anais do XIV Congresso Brasileiro de História Econômica & 15ª Conferência Internacional de História de Empresas. Disponível em <https://www.abphe.org.br/arquivos/abphe2021-caporrino-a-embolada-eletrica-no-ceara.pdf> . Consultado em 20/07/2024.

CARVALHO, J. A. L. L. O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. Tese de Doutorado em música, Instituto de Artes da UNICAMP p.177; 179-203. (2011).

CAVALCANTE, Berenice, STARLING, Heloisa, EISENBERG, José (orgs). Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Brasileira – A cidade não mora mais em mim (Vol.3). RJ: Ed. Nova Fronteira / FAPERJ, SP: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

OLIVEIRA, Francisco de. “Nordeste, a invenção pela música”. p (125-137)

CLEMENTE M. E. A. Terra Ignota: Cangaço e representações dos sertões do Nordeste brasileiro na primeira metade do século XX1. Outros Tempos, vol. 10, n.15, Araguaína. 2013.

CONTIER, A. D. Edú Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular, canção de protesto (os anos 60). Rev. Bras. Hist. 18 (35) 1998.

Disponível em

<https://www.scielo.br/j/rbh/a/bRxjc4sgdJBPFNPzMHHVNMd/> consultado em 17/08/2023.

COOK, Nicholas. “Entre o processo e o produto: música enquanto performance”. Per Musi – Revista Acadêmica de Música – n. 14, jul-dez, 2008.

- CORREIA, T.B. Delmiro Gouveia: A Trajetória De Um Industrial No Início Do Século XX disponível em https://www.usp.br/pioneiros/n/arqs/tCorreia_dGouveia.doc consultado em mar/24.
- CÔRTEZ, A. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.195-208.
- COSTA, J. H. Luiz Gonzaga: entre o mito da pureza e a indústria cultural. *Revista Espaço Acadêmico*, Universidade Estadual de Maringá, n. 130, mar. 2012.
- COSTA, M. O. Estudo da Sanfona no Forró “Pé de Serra” com base na análise da execução da canção Feira de Magaio. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação profissional em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2016.
- COSTA, N. B. A Produção do Discurso Lítero-Musical Brasileiro. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2001.
- DIAS, P. R. P. S. M. O sertão e o sertanejo: um Brasil de vários sertões. *Revista Científica Novas Configurações – Diálogos Plurais*, Luziânia, v. 1, n.1, p. 4-11. 2020.
<https://doi.org/10.4322/2675-4177.2020.002>
- DRAKE-BOYT, Elizabeth. (2011). *Rhumba. Latin Dance*. Santa Barbara. Greenwood. 2011. 161 p.
- DREYFUS, D. Vida de viajante. A saga de Luiz Gonzaga. São Paulo. Editora 34. 3a edição. 2012.
- DUTRA, E. P. F.; MIRANDA, R. F.; BATISTA, D. A.; OLIVEIRA, T. C. ABRANCHES, M. V. Liforme Intravagante: a comida como representação do poder no sertão nordestino brasileiro. *Revista de Alimentação e Cultura das Américas*, [S. l.], v.2, n.2, p. 102–116, 2020. doi: <https://10.35953/raca.v2i2.35> .
Disponível em: <https://raca.fiocruz.br/index.php/raca/article/view/35> .
Acesso em: 27/jul/2024.
- FERREIRA, A.P. A migração e suas vicissitudes: Análise de uma certa diversidade. Tese de Doutorado. Departamento de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996.
- FERREIRA J. J. Luiz Gonzaga o Rei do Baião, Sua Vida, Seus Amigos, Suas Canções, Editora Ática, São Paulo, 1986.

FERREIRA, Cristiane da Silva; FERREIRA, Anderson. O ethos discursivo na moda de viola “Milagre da vela”. Estudos Semióticos, São Paulo, Brasil, v.17, n.3, p.176–197 2021.

doi: <https://10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186427> .

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/186427> .

Acesso em: 23/07/2023.

FIGUEIRA, B. de S. Aspectos discursivos da canção tropicalista “Eles”: um posicionamento na interlingua(gem). Estudos Linguísticos , [S.l.] v. 49, n. 3, 2020.

doi: <https://10.21165/el.v49i3.2575> .

Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/2575> .

Acesso em: 23/jul/ 2023.

FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs).

Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz: Rio de Janeiro, 7letras, p. 44-54.2008.

FRAGUAS, M. C. *It's a Long Way*: Poética do exílio na obra fonográfica de Caetano Veloso (1969-1972). São Paulo, 2021. 122 p. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2022. Disponível em

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-13052022-173719/publico/2022_MarciaCristinaFraguas_VCorrigida.pdf. Acesso em 25 de maio de 2023.

FREITAS, S.P.R. Teoria da Harmonia na Música Popular. Uma definição das relações de combinação entre os acordes na música tonal. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Departamento de Música. Florianópolis 2002.

GOMES, D. LUCENA, L. S. PEREIRA, M. C. Um retrato da expressividade linguística na canção “O cheiro da Carolina” de Luiz Gonzaga. Miguilim-Revista Eletrônica do Netlli, Volume: 5, n. 3. ISSN 2317-0433. 2017.

doi: <https://doi-org.ez88.periodicos.capes.gov.br/10.47295/mgren.v5i3.1116>

Acesso em 23/mar/2024.

GONÇALVES, Eduardo. A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. Publicado em Revista Desigualdade & Diversidade, PUC-RIO, nº 9, p. 105-122, jul-dez de 2011.

HAUDENSCHILD, A. R. L. "Sul maravilha": experiências diaspóricas nordestinas na música popular brasileira das décadas de 1960 e 1970. *ArtCultura*, [S.l.], v.18, n.33, 2017.

doi: <https://10.14393/ArtC-V18n33-2016-2-03>.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/37947>.

Acesso em: 23/mar/ 2023.

JURGENFELD, V. F. A grande articulação política de Celso Furtado para a criação da SUDENE, retratada pelo “Correio da Manhã”. *História Econômica & História de Empresas*, v. 24, n. 1, p. 98–130, 2021.

LACERDA, O. *Compendio de Teoria Elementar da Música*. Ricordi S.A. 11ª Edição, São Paulo, SP.

LARANJEIRA, D. J. A identidade Vocal de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro em Performance. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Música, Departamento de Música. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa. 2012.

LEMOS, M.C. FINAN, J. F. FOX, R. NELSON, D. TUCKER J. The use of Seasonal Climate Forecasting in Policymaking: Lessons from Northeast Brazil. *Climatic Change* 55 (4): 479-507. 2002.

LIMA, P. C. *Música popular e adjacências...* [online]. Salvador: EDUFBA, 2010, 152p. ISBN 978-85-232-1202-5. Disponível em <https://static.scielo.org/scielobooks/2dymk/pdf/lima-9788523212025.pdf> acesso em 14 de Agosto de 2020.

TATIT L. ,LOPES, I. C. *Elos de Melodia e Letra: análise de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

LIMA, S.F.O., LIMA, L.V., YAMANAKA, K. *Musicografia Lima: uma forma simples de aprender e ensinar música para cegos e pessoas com baixa visão* [online]. Uberlândia: EDUFU, 2018, pp. 129-183. E-classe collection, vol. 1.

ISBN: 978-65-5824-013-6. <http://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-481-0>.

LISBOA Jr., Luiz Américo. *Compositores e Intérpretes Baianos: de Xisto Bahia a Dorival Caymmi*. Ilhéus: Editus, 2006.

MAGNONI, A. F.; MIRANDA, G. V. Perspectivas e desafios para o rádio na era digital. *Revista Científica Electrónica de Ciências Humanas, Venezuela*, 2012, n. 21, ano 8, p. 82-96. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7230275.pdf> Acesso em: 10 mar. 2024.

MAMMÌ, L. NESTROVSKI, A. TATIT, L. Três canções de Jobim. Cosac Naify. São Paulo, 2004.

MATOS, C. N., TRAVASSOS, E. e MEDEIROS, F. T. Palavra cantada: Ensaio sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro. FAPERJ-7 Letras, 346 p. 2008.

MELO, C. V. A canção popular brasileira e o Romance de 30. Nau Literária, V.3; n.1, ISSN 1981-4526, 2007.

doi: <https://10.22456/1981-4526.4883> .

Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4883>

Acesso em 05/jul/2024.

MELLO, Z. H. SEVERIANO, J. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, v.1: 1901-1957. São Paulo, Editora 34, 1997.

MENDES, F. S. No Olho do Furacão: Celso Furtado e Francisco de Oliveira nos primeiros anos da SUDENE. Lua Nova, São Paulo, 100: 283-311, 2017.

MENDES, M,D,N. Investimento vocal do Pessoal do Ceará. (Con)textos Linguísticos. Volume:15 n.30. doi: <https://10.47456/cl.v15i30.35168> ISSN 2317-3475. Vitória, 2021. Disponível em <https://periodicos.ufes.br/contextoslinguisticos/article/view/35168/23713>

MMA - Ministério do Meio Ambiente, Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, Agência Nacional de Águas, A Questão da Água no Nordeste. República Federativa do Brasil, p. 87, 2012.

MORAES, J. R., Luiz Gonzaga e a instituição identitária do Nordeste em suas temáticas musicais, www.dEsEnrEdoS.com.br - ISSN 2175-3903 - ano II - número 05 - Teresina – Piauí – abril, maio, e junho de 2010. Acesso em mai/2021.

MORAES, J. R.. Polifonia e hibridismos musicais: Relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato. 2014. 358 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

MORAES, J. R.. "Truce um triângulo no matulão [...] xote, maracatu e baião": a musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da "identidade" nordestina. 2009. 223 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

MORIN, E. Cultura de massas no século XX: espírito do tempo I – neurose. 9ª ed. São Paulo, Forense, 1997.

NETO, J. S. C. , Danelle N. V. Nova História da Música Popular Brasileira- Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Abril. São Paulo. 1977.

NETTO, J. P. Introdução ao estudo do método de Marx. Primeira Edição. Expressão Popular. São Paulo. 2011.

- OJIMA, R.; FUSCO, W. Migrações nordestinas no século 21. São Paulo: Blucher, 2014.
- OLIVEIRA, F. de. Elegia para uma Re(li)gião. Sudeste, Nordeste e Conflito de Classes. Paz e Terra, Rio de Janeiro, Segunda Edição, 1977.
- ORTIZ, R. A Moderna Tradição Brasileira. Quinta Ed, Brasiliense. São Paulo, 1994.
- RIBEIRO, V. S. O Modalismo na Música Popular Urbana do Brasil - A matriz nordestina Curitiba, 2014. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2014.
- PAIANO, E. O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. 1994.
- PARANHOS, A. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. ArtCultura, 6(9). (2006) <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1367> acesso em abr/2024.
- PATRICK, E. O Sertão Nordestino como um Monopólio de Sentido. Observatório Itaú Cultural. Edição 25. Sertões: Imaginários, Memórias e Poéticas. ISSN 2447-7036. São Paulo. Maio/Novembro. 2019.
- PEIXE, C. G. Variações sobre o Baião. Rev. de Mus. Pop., edição de fev. De 1955 in Coleção Revista da Música Popular completa em fax-símile, setembro de 1954 a setembro de 1956. Funarte/Bem te vi, Rio de Janeiro (2006).
- PEREIRA, M. L. S. VIANA, R. B. M. COELHO, Y. A. RIBEIRO E. Um olhar estilístico sobre a letra da canção “Triste Partida”. Língua, Linguística e Literatura, ISSN 2237-0900, Volume:13; n.2, 2018.
doi: <https://10.22478/ufpb.2237-0900.2017v13n2.35180> .
disponível em <https://periodicos.ufpb.br/index.php/dclv/article/view/35180> .
Acesso em 03/07/2024
- PEREIRA, M. L. S. ARAÚJO, A. A. PEREIRA, L. S. Análise estilística da canção “A volta da Asa Branca”, PerCursos Linguísticos; Volume: 7; n. 14, ISSN 2236-2592, 2017.
Disponível em <https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/15504>.
Acesso em 01/ago/2024.
- PHAELANTE, Renato- A seca do Nordeste na poesia da música popular, Ci. & Tró, Recife, v. 22, ii. 1, p: 97-122, jan./jun., 1993.
- RAMOS, I. Do sagrado ao profano: a fé no Nordeste. Disponível em <https://paraibacriativa.com.br/do-sagrado-ao-profano-a-fe-no-nordeste/> acesso em set/2023.

RÊGO, C. S. C. JÚNIOR, J. L. Efeitos da modalização e da debragem na enunciação do par amoroso pela canção pop brasileira. *Cadernos de Linguagem e Sociedade* [S.l.], v.18, n. 2, p. 137–155, 2017. doi: <https://10.26512/les.v18i2.5795> .

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/5795> .

Acesso em: 27/jul/ 2024.

REILY, Lucia. Músicos Cegos ou Cegos Músicos: Representações de Composição Sensorial na História da Arte. *Cadernos Cedes*. v. 28 n. 75 (245-266). 2008.

REIS, C.C.O. Luiz Gonzaga e a construção do imaginário popular do sertão. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Maranhão. São Luiz. 2021.

RIOS, K. S. Isolamento e Poder: Fortaleza e os Campos de Concentração na seca de 1932. Fortaleza: Ed. Imprensa Universitária, p.80-81, 2014.

SALLES, Pedro Paulo. “Asa Branca” no tempo e na voz de Caetano: a ditadura militar e o exílio como lugares de escuta. *Eutomia*. Recife, v.25 n.1 100-124. 2019.

SANT`ANNA, R. A moda é viola. Ensaio do Canto Caipira, Arte e Ciência, UNIMAR. Marília. SP. 2000.

SANTOS, E. R. Religiosidade Sertaneja: Amanhecer esperança, Adormecer paciência. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História. 2013. disponível em http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364421655_ARQUIVO_artigoanpuhnacional.pdf . Acesso em abr/2024.

SANTOS, J.F. Luiz Gonzaga: A Música como expressão do Nordeste. São Paulo, Ibrasa, 2004.

SANTOS M. J. CARNIELLO M. F. MURADE J. F. G. Relações entre cultura popular, capital social e desenvolvimento sustentável no município de São Luiz do Paraitinga, SP. *Rev. Des. Regional*, Santa Cruz do Sul, v. 18, n. 1, p. 8 - 20, jan/abril. (2013).

SECRETO, M. V. A seca de 1877-1879 no Império do Brasil: dos ensinamentos do senador Pompeu aos de André Rebouças: trabalhadores e mercado. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.27, n.1, jan.-mar. 2020, p.33-51.

SIQUEIRA, B. Pentamodalismo Nordestino. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1956.

SILVA, E. C. A. Nordeste: Espaço da Saudade na Música de Luiz Gonzaga em “A Triste “Partida” e” Asa Branca”. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande. 2012.

SILVA, F. J. R. Ainda Sobre as secas: Discursos e Imagens, *Raízes*, v.37, n. 1, jan-jun/2017, p. 118-128 , p.120, 2017.

SILVA, L. R. Sertanejo norte-rio-grandense migrante e sua religiosidade na Primeira

República. In: OLIVEIRA, A. M., SILVA, L. R., and FALCÃO, M. L. Sociedade e cultura no Rio Grande do Norte: diálogos interdisciplinares[online]. Mossoró: EdUFERSA, 2021, pp. 117-135. ISBN: 978-65-87108-24-7.

<https://doi.org/10.7476/9786587108582.0007>.

SILVA, M. M. B., ARAUJO, M. H. H. P. O., SILVA T. C. I. S. Implicações da espiritualidade e religiosidade do nordestino no processo de cura das doenças. Anais II CONIDIS. Campina Grande: Realize Editora, 2017.

Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/33578>>.

Acesso em: set. 2023.

VILLA, M. A. Vida e morte no sertão: histórias das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Editora Ática, 269p. , 2001.

SILVA, S. D. A estilística do nordestino: A representação do falar sertanejo na canção “A Volta da Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas. Miguilim - Revista Eletrônica do Netlli; Volume: 3, n. 1. ISSN 2317-0433 . 2014.

doi: <https://doi-org.ez88.periodicos.capes.gov.br/10.47295/mgren.v3i1.643>

Acesso em 27/jul/2024.

SITE BRASIL ESCOLA: (<https://brasilescola.uol.com.br/historiab/secas-nordeste.htm>) acesso em março de 2021.

SOARES, M. R. C. A Canção Todo o Sentimento de Chico Buarque e Cristovão Bastos: Um exercício de leitura verbo musical. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GOLDSTEIN, Norma. Versos, sons, ritmos. 12ed. Ática, 1999. São Paulo.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Cadernos do Povo Brasileiro. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1962. 60 p.

SOUSA, A. L. Canção popular e ecologia humana: regionalismo e desenvolvimento em Luiz Gonzaga. International Journal of Development Research, 10, (03), 34756-34760. 2020.

SOUSA, S. L. A canção “vozes da seca” de Luiz Gonzaga: vozes de protesto sob uma perspectiva da análise do discurso. Revista do GELNE, v. 19, n. 1, p. 79–88, 2017. doi: <http://10.21680/1517-7874.2017v19n1ID11279> .

Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/11279>.

Acesso em: 2/jul/2021.

SOUSA, T. - De Matuto a Mito. Carta Capital p. 68-70, 12 de Dezembro de 2013 .

SOUZA, J. P. C..Letramento Literomusical: Práticas sociais mediadas por canções. Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S.l.],v.22, n. 36, ISSN 2446-6905, 2015. doi: <https://10.12957/matraga.2015.17054> .

Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/17054> .

Acesso em: 08/ jul/2024.

TATIT, L. Elementos para a Análise da Canção Popular – CASA. Vol. 1 ,2, dez/2003

TATIT, L. O Cancionista- Composições de Canções no Brasil. São Paulo, EdUSP, 1996.

TINHORÃO, J. R. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo. Editora 34. 1998.

TINÉ, P. J. S. O Modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova. Per Musi, (29), ISSN 2317-6377, 2014.

doi: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992014000100012> .

Disponível em <https://www.scielo.br/j/pm/a/Ly5Mvx5GZdWfHRLCCWn8YF/>

Acesso em 10/jul/2023.

TINÉ, P.J.S. Meditação acerca da Canção “Sobre Todas as Coisas” de Edu Lobo e Chico Buarque. Anais do SEFIM, v.3, n.4, p. 79, 2017. Disponível em

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/246386/001044490-02.pdf?sequence=2>

consultado em 10/08/2023.

TROTTA, F. Gêneros Musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. In ICONE - Programa de Pós Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, v.10, n.2, dez. 2008.

TURRI, G. S. S. FARO, A. ARAÚJO M. R. M. Adaptação e adversidade no cotidiano de trabalhadores sertanejos em canções de Luiz Gonzaga. Estudos de Psicologia, 23(1), 22-32, jan.- mar. (2018).

ULHÔA, M. T. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. Brasileira. mai. n.02. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1999.

VANDRÉ, Geraldo. Entrevista concedida a Ricardo Anísio. Revista Ritmo Melodia, 1º fev. 2004. Disponível em:

<http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/geraldo-vandre/> Acesso em: 2 ago 2023.

VELOSO, C. “O mano, o mito, humano, Caetano.” In: Caetano canta A Volta da Asa Branca de Luiz Gonzaga. Encarte. Disco de bolso, Ano I, n. 2. Rio de Janeiro: Pasquim/Zen Produtora, 1972.

WILHITE, D.A. Sivakumar MVK, Pulwarty R . Managing drought risk in a changing climate: The role of national drought policy. Weather and Climate Extremes 3, p.4–13. 2014.

Dados dos fonogramas analisados

ASA BRANCA. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (compositores). Luiz Gonzaga com acompanhamento (Intérprete ,voz). Brasil: RCA -Victor, 1947.

https://www.discogs.com/pt_BR/release/11020595-Luiz-Gonzaga-Vou-Pr%C3%A1-Ro%C3%A7a-Asa-Branca . Acesso em 23 de abril de 2023. Disponível em_ <https://bit.ly/4cVltUB>

ASA BRANCA. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Compositores). Luiz Gonzaga com acompanhamento (Intérprete, sanfona e voz). Brasil: Victor,1952, LP 78 rpm RCA-Victor 800510-B. 1952. https://www.discogs.com/pt_BR/release/11248151-Luiz-Gonzaga-Para%C3%ADba-Asa-Branca . Acesso em 23 abr 2023.Disponível em:_ <https://bit.ly/3LWw6JQ>

ASA BRANCA. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Compositores). Geraldo Vandré com acompanhamento (Intérprete, voz). Brasil: Continental, 1965. LP Hora de Lutar. Continental PPL-12.202. 1965. https://www.discogs.com/pt_BR/release/9329663-Geraldo-Vandr%C3%A9-Hora-De-Lutar . Acesso em 23 de abril de 2023. Disponível em_ <https://bit.ly/3OHsVIV>

ASA BRANCA. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (Compositores). Caetano Veloso (Intérprete, violão e voz). Brasil: Phillips, 1971. LP Caetano Veloso Phillips - 6349 007. 1971. https://www.discogs.com/pt_BR/release/1057929-Caetano-Veloso-Caetano-Veloso. Acesso em 23 abr 2023. Disponível em: <https://bit.ly/42BYrw8>

BAIÃO. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (compositores). Luiz Gonzaga com os Quatro Ases e um Coringa (Intérprete ,voz). Brasil: Odeon, 1946.

https://www.discogs.com/pt_BR/release/11020595-Luiz-Gonzaga-Vou-Pr%C3%A1-Ro%C3%A7a-Asa-Branca . Acesso em mar de 2024. Disponível em <https://bit.ly/3PeywpZ>

BAIÃO. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (compositores). Luiz Gonzaga com acompanhamento (Intérprete ,voz). Brasil: RCA -Victor, 1949.

https://www.discogs.com/pt_BR/release/13936337-Luiz-Gonzaga-Juazeiro-Bai%C3%A3o . Acesso em mar de 2024. Disponível em <https://bit.ly/3v5KL17>

POBRES FLAGELADOS – Eduardo das Neves. Lançamento: 1915. Fonograma número 121.177. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://bit.ly/3zpw068>

VOZES DA SECA - Luiz Gonzaga e Zé Dantas; Lançamento: setembro de 1953 pela RCA-Victor com o código 80-1193. <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/97605/vozes-da-seca> . Acesso em jan/2021. Disponível em <<https://bit.ly/3TgvKSh> >

VOZES DA SECA 1981- Luiz Gonzaga e Zé Dantas faixa B2 do álbum Gonzagão e Gonzaguinha- A Vida do Viajante. Lançamento: 1981. RCA Victor – 111.0006.

https://www.discogs.com/pt_BR/release/6828933-Gonzag%C3%A3o-E-Gonzaguinha-A-Vida-Do-Viajante . Acesso em jan./2021. Disponível em < <https://bit.ly/3kwM9AH>>

PAULO AFONSO. Luiz Gonzaga e Zé Dantas (compositores). Luiz Gonzaga e Regional (Intérprete ,voz). Brasil: RCA-Victor, 1955.

<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/99076/paulo-afonso> . Acesso em mar/2024. Disponível em <<https://bit.ly/3TrWwHq>>

PAULO AFONSO. Luiz Gonzaga e Zé Dantas (compositores). Luiz Gonzaga e trio Intérprete ,voz). Brasil: RCA-Victor, 1959. <https://www.discogs.com/release/11164152-Luiz-Gonzaga-Luiz-Gonzaga-Canta-Seus-Sucessos-Com-Z%C3%A9-Dantas> . Acesso em mar/2024

Disponível em <https://bit.ly/3QgkCEk>

Filmes referenciados

CORONEL DELMIRO GOUVEIA. Direção de Geraldo Sarno, Brasil.1978.

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=040703&format=detailed.pft#1> consultado em mar/2024. Disponível em <https://bit.ly/3VrqI8b>

OS FUZIS. Direção de Ruy Guerra. Rio de Janeiro, 1964. <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=005955&format=detailed.pft#1> consultado em mar/24. Disponível em <https://bit.ly/4amxv76>

SERTÂNIA. Direção de Geraldo Sarno. Fortaleza. 2018. <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=053331&format=detailed.pft#1> consultado em mar/2024. Disponível em <https://bit.ly/3TtDMXT>

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção de Glauber Rocha. 1964.

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002154&format=detailed.pft#1> consultado em mar/2024.

Disponível em <https://bit.ly/4b9ljra>

B) “Asa Branca”

Asa Branca

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

12

Am

1. 2.

Interlúdio

G7 G7 C7 C7 Am G7

Transcrição de excerto de “Asa Branca” com indicação em vermelho do Sol mixolídio, caracterizado pelo Fá natural marcado em quadrado vermelho e os acordes maiores com a sétima menor presentes na canção, marcados com círculo verde.

C) “Vozes da Seca”

Vozes da Seca

Luiz Gonzaga/Zé Dantas

Moderato
Introdução

10

E D E E A B E B

16

A A Canto A B D

Transcrição de excerto de “Vozes da Seca” (compassos 1-22) com indicação em vermelho das estruturas com o padrão de melodia que envolve intervalos sucessivos de terças e/ou de contorno melódico passando pela sexta ou quinta do modo.

Transcrição de excerto de “Vozes da Seca” (compassos 23-35) com indicação em vermelho das estruturas de repetição de notas.

D) “Paulo Afonso”

Paulo Afonso

Luiz Gonzaga e Zé Dantas

Transcrição de excerto de “Paulo Afonso” evidenciando a entrada em compasso acéfalo azul, Mi mixolídio caracterizado pelo Ré natural em verde e o contorno que passam pelo quinto e sexto graus do modo (Si e Dó sustenido) e os intervalos sucessivos de terças dispostos harmonicamente, intercalados pela nota Mi, que funciona como um “pedal de impulsão” em direção ao seguinte intervalo harmônico de terça em vermelho.

12

[illegible]

Transcrição de excerto de “Paulo Afonso” evidenciando o salto intervalar de 12 semitons no compasso 15 como indicação de passionalização.

Transcrição de excerto de “Paulo Afonso” evidenciando o acento em “tú” em vermelho, não coincidente com a marcação do tempo forte feito pela primeira batida da zabumba indicado por uma flecha.

54 E7



Oi! Vê joo nor des te er guen doaban dei ra de or dem pro gres soana ção bra si

[illegible]

Transcrição de excerto de “Paulo Afonso” evidenciando a repetição de notas (compassos 54-57) como indicação de tematização narrativa.

[illegible]

Transcrição de excerto de “Paulo Afonso” evidenciando a sincopação marcada em vermelho.