

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA  
Departamento de Musicología



**TESIS DOCTORAL**

**La contribución de la música tradicional del cariri cearense a la  
música popular brasileña por medio del baião de Luiz Gonzaga**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Marcio Mattos Aragao Madeira**

Directora

**Victoria Eli Rodríguez**

**Madrid, 2016**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Musicología



TESIS DOCTORAL

LA CONTRIBUCIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL DEL CARIRI CEARENSE  
A LA MÚSICA POPULAR BRASILEÑA POR MEDIO DEL BAIÃO DE LUIZ  
GONZAGA

A contribuição da música tradicional do Cariri cearense à música popular brasileira por  
meio do baião de Luiz Gonzaga

Autor: Márcio Mattos Aragão Madeira

Directora: Dra. Victoria Eli Rodriguez

Octubre, 2015



Dedico esse meu trabalho  
Aos meus pais e toda a família  
À Angélica e à Maria Flor  
E a todos que tenho amor.





- **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal do Ceará / UFC, por meio da Pró-reitoria de Extensão, que através do PROEXT permitiu minha ida à Madri e Lisboa para a realização de atividades de intercâmbio científico e cultural (através do Projeto MAPEAMUS) com a Universidad Complutense de Madrid / UCM e a Universidade Nova de Lisboa / UNL, além da participação em congressos nas duas cidades.

À Universidade Federal do Cariri / UFCA, por meio da Pró-reitoria de Cultura / PROCULT, ao apoio aos projetos que desenvolvo, como o CEMUC – Centro de Estudos Musicais do Cariri, o MAPEAMUS e o Luthiers do Cariri cearense.

À Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior/CAPES, pela bolsa do Programa de Educação Tutorial / PET (2011-2014), quando fui tutor do PET MÚSICA UFCA e pela bolsa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência / PIBID (2014-atual) como coordenador de área do PIBID MÚSICA UFCA.

À Carmen Maria Saenz Coopat que acompanhou todo o processo desta tese desde o início, contribuindo de todas as formas possíveis, principalmente, com sua amizade ao longo de tantos anos.

Ao Sérgio González pela contribuição no trabalho de campo e também por sua amizade.

À Inma Matía Polo e a Sérgio Vega Casado (e Alejandra), pela amizade conquistada, pelo suporte e ajuda em todos os momentos que estive em Madri, pelas viagens e pelo *tour* pela cidade.

Ao amigo Michael Silvers pela parceria em alguns projetos (e futuros) e pela ajuda com as traduções.

À Keila Souza e sua mãe, do distrito de Araripe, em Exu, Pernambuco, pelas dicas e informações durante as minhas idas aquele lugar.

Às senhoras Amparo Alencar e Marfisa Alencar pela receptividade durante todas às vezes que fui à Fazenda Araripe, em Araripe, Exu e, também, pelas informações por meio das entrevistas concedidas.

Ao senhor Praxedes Santos pela atenção de sempre durante as minhas visitas ao Parque Aza Branca, em Exu/PE e pelas informações prestadas durante a entrevista concedida a mim.

À senhora Priscila Santos (*in memorian*) pelas informações prestadas durante a entrevista concedida a mim.

Ao Paulo Vanderley pelo bate-papo e pelas informações pessoalmente e as que obtive por meio da página web que mantém.

Aos integrantes do Grupo Retalhos e Fuxicos, alunos do curso de Música da UFCA, pelas aventuras musicais ao som de Luiz Gonzaga durante o ano de 2012 e 2013.

Aos bolsistas do CEMUC e do MAPEAMUS.

Aos amigos e amigas companheiros do curso de música da UFCA.

À Aglaíze Damasceno pela amizade, parceria e por “segurar as pontas” quando mais precisei.

À toda a minha família, pais e irmãos, pela compreensão durante as minhas ausências nos encontros familiares.

À amiga, mestra e professora Dra. Victória Eli Rodriguez, pela ajuda desde o primeiro dia que cheguei à Espanha, em outubro de 2009, em pleno início do frio madrilenho, pelas orientações ao longo dos anos, pela paciência e pelo suporte como uma segunda mãe.

À Angélica Maria Luna Costa pelo amor, confiança, companheirismo e acompanhamento de todo o longo processo de desenvolvimento e construção desse trabalho.

À Maria Flor Luna Costa Mattos Aragão, minha filha, pela paciência, durante os momentos de privação que passou pela minha ausência ao longo dos dias de trabalho na tese.

Não quero ter a verdade  
Pois ela a ninguém pertence.  
Só busco o que não convence  
Sem medo, nem vaidade.  
E apesar da formalidade  
Meu trabalho foi feito ali  
No sertão, no Cariri.  
Onde vivo sem realeza  
Vim da Aldeia Fortaleza.  
Pra chegar agora em Madri.

Isso não quer dizer  
Que não tenha merecimento.  
Porque o que ora apresento  
Não foi fácil de fazer.  
E tentando nunca perder  
Fiz das tripas coração  
E das caminhadas pulmão.  
E se vim buscar o canudo  
Peço a banca mais que tudo  
Que não tire da minha mão.  
(Márcio Mattos)

“Eu penei, mas aqui cheguei.”  
 (“Pau de Arara” - Luiz Gonzaga / Guio de Moraes)



## ÍNDICE

• Agradecimentos.....	v
• Resúmen.....	xv
• Abstract .....	xvii
• Resumen.....	xix
• Índice de exemplos musicais / <i>Índice de ejemplos musicales</i> .....	xxi
• Índice de fluxogramas / <i>Índice de diagramas de flujo</i> .....	xxv
• Índice de figuras / <i>Índice de figuras</i> .....	xxvii
• Índice de tabelas / <i>Índice de tablas</i> .....	xxxiii
• Abreviaturas e siglas / <i>Abreviaturas y siglas</i> .....	xxxv

### **PREÁMBULO ..... 1**

Motivações para a investigação..... 18

Objeto de estudo e objetivos: delimitação e proposta..... 23

Hipótese..... 25

Justificativa e utilidade..... 29

Metodologia de trabalho..... 41

• A experiência como passo inicial da pesquisa ..... 41

• Trabalho de campo e o estudo do repertório previsto ..... 45

### **CAPÍTULO I – O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO BAIÃO..... 53**

#### **1.1. O BAIÃO E A MÚSICA POPULAR DO BRASIL ..... 53**

1.1.1. O Rio de Janeiro na década de 1940: condições para a criação do *baião*..... 57

1.1.2. O lançamento de “Baião”: o êxito de uma música e o lançamento de um gênero musical ..... 65

1.1.3. Um caso de “fusão musical”?..... 69

1.1.4. O *samba* e o *choro* no Rio de Janeiro..... 78

1.1.5. O *baião* e a música tradicional ..... 81

### **CAPÍTULO II – MÚSICA TRADICIONAL DO NORDESTE DO BRASIL ..... 101**

<b>2.1.</b>	<b>O CARIRI CEARENSE.....</b>	<b>101</b>
2.1.1.	A música tradicional do Cariri cearense .....	113
2.1.2.	A música tradicional no CRAJUBAR .....	118
2.1.3.	Os agrupamentos musicais tradicionais e seus repertórios .....	124
2.1.4.	A relação entre o Cariri cearense / CE e Exu / PE.....	130
<b>2.2.</b>	<b>A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938).....</b>	<b>133</b>
<b>2.1.</b>	<b>MANIFESTAÇÕES MUSICAIS TRADICIONAIS .....</b>	<b>137</b>
2.1.1.	A viola e o cantador ou repentista .....	139
2.1.2.	A rabeca e o cantador .....	141
2.1.3.	O zabumba e a caixa na banda cabaçal.....	142
2.1.1.	O pífano na banda cabaçal.....	144
2.1.1.	Vaqueiros ou aboiadores .....	146
2.1.1.	Reisados.....	147
2.1.1.	O ganzá no coco .....	149
2.1.1.	O pandeiro e a embolada .....	151
2.1.2.	O triângulo e o agogô .....	152
2.1.3.	O acordeom na música tradicional do Cariri cearense.....	152
<b>CAPÍTULO III – LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO .....</b>		<b>155</b>
<b>3.1.</b>	<b>PEQUENA BIOGRAFIA .....</b>	<b>155</b>
<b>3.2.</b>	<b>AS INFLUÊNCIAS MUSICAIS DE LUIZ GONZAGA .....</b>	<b>164</b>
<b>3.3.</b>	<b>LUIZ GONZAGA E A MÚSICA TRADICIONAL DE EXU E DO CARIRI CEARENSE... ..</b>	<b>174</b>

<b>3.4.</b>	<b>LUIZ GONZAGA E A MÚSICA DO RIO DE JANEIRO.....</b>	<b>184</b>
<b>3.5.</b>	<b>HUMBERTO TEIXEIRA E ZEDANTAS: PARCEIROS DE LUIZ GONZAGA .....</b>	<b>184</b>
<b>3.6.</b>	<b>O REPERTÓRIO DE LUIZ GONZAGA.....</b>	<b>187</b>
<b>3.7.</b>	<b>OS RITMOS GRAVADOS POR LUIZ GONZAGA .....</b>	<b>189</b>
3.7.1.	O baião .....	192
3.7.2.	O chote ou xote.....	207
3.7.3.	O xaxado.....	209
3.7.3.1.	A dança do xaxado .....	212
3.7.4.	O chamego ou xamego .....	215
3.7.5.	O arrasta-pé .....	220
3.7.6.	A marcha .....	221
3.7.7.	O forró.....	222
<b>CAPÍTULO IV – GÊNERO E ESTILO NA MÚSICA POPULAR.....</b>		<b>234</b>
<b>4.1.</b>	<b>DEFINIÇÕES E PROPOSTAS CONCEITUAIS.....</b>	<b>234</b>
4.1.1.	Proposta para a caracterização do <i>baião</i> .....	243
4.1.2.	O gênero musical <i>baião</i> .....	246
<b>4.2.</b>	<b>ANÁLISE DO BAIÃO E DOS AGRUPAMENTOS MUSICAIS TRADICIONAIS .....</b>	<b>249</b>
4.2.1.	Parâmetros para a análise .....	249
4.2.2.	Delimitação do repertório, escuta e a análise .....	258
4.2.3.	Resultado do estudo do repertório delimitado .....	271
<b>CAPÍTULO V – COMPLEXO MUSICAL .....</b>		<b>277</b>



<b>5.1.</b>	<b>BAIÃO: UM COMPLEXO MUSICAL .....</b>	<b>277</b>
<b>5.2.</b>	<b>O CONJUNTO INSTRUMENTAL DO <i>BAIÃO</i> .....</b>	<b>282</b>
5.2.1.	O acordeom no choro e sua inserção no baião.....	292
5.2.2.	A percussão básica do <i>baião</i> .....	294
<b>5.3.</b>	<b>O COMPLEXO MUSICAL EM AÇÃO E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA TRADICIONAL</b>	
	<b>296</b>	
<b>CAPÍTULO VI – BAIÃO: MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....</b>		<b>307</b>
<b>6.1.</b>	<b>MÚSICA POPULAR BRASILEIRA OU MPB.....</b>	<b>307</b>
<b>6.2.</b>	<b>O <i>BAIÃO</i> E OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA .....</b>	<b>314</b>
<b>6.3.</b>	<b>ARGUMENTOS PARA CONSIDERAR O <i>BAIÃO</i> COMO MÚSICA POPULAR BRASILEIRA</b>	
	<b>331</b>	
<b>CONCLUSIONES .....</b>		<b>345</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>		<b>351</b>
<b>VÍDEOS .....</b>		<b>359</b>
<b>JORNAIS E INTERNET.....</b>		<b>361</b>
<b>ENTREVISTAS .....</b>		<b>363</b>
<b>APÊNDICE I.....</b>		<b>364</b>
<b>REPERTÓRIO DE LUIZ GONZAGA (1941-1949) .....</b>		<b>365</b>
•	Músicas gravadas em 1941 .....	366
•	Músicas gravadas em 1942.....	369

•	Músicas gravadas em 1943.....	371
•	Músicas gravadas em 1944.....	373
•	Músicas gravadas em 1945.....	374
•	Músicas gravadas em 1946.....	377
•	Músicas gravadas em 1947.....	380
•	Músicas gravadas em 1948.....	388
•	Músicas gravadas em 1949.....	394
•	Músicas gravadas em 1950.....	405
•	Músicas gravadas em 1951.....	422
•	Músicas gravadas em 1952.....	433
•	Músicas gravadas em 1953.....	458
•	Músicas gravadas em 1954.....	470
•	Músicas gravadas em 1955.....	477
•	Músicas gravadas em 1956.....	488
•	Músicas gravadas em 1957.....	489
•	Músicas gravadas em 1958.....	490
•	Músicas gravadas em 1959.....	491
	<b>REPERTÓRIO DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938).....</b>	<b>492</b>
	<b>CD 1 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS .....</b>	<b>492</b>
	<b>CD 2 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS .....</b>	<b>493</b>
	<b>CD 3 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS .....</b>	<b>494</b>

<b>CD 4 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS .....</b>	<b>495</b>
<b>CD 5 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS .....</b>	<b>497</b>
<b>CD 6 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS .....</b>	<b>498</b>
<b>APÊNDICE II .....</b>	<b>499</b>
<b>CURRÍCULO DEL AUTOR .....</b>	<b>506</b>

- **RESUMEN**

Con este trabajo de investigación pretendo exponer cual ha sido la contribución de la música tradicional del *Cariri cearense* a la música popular brasileña por medio del género musical *baião*, creado en 1946 en la ciudad de Río de Janeiro (Brasil) por los compositores Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira. A tal respecto, tomando como base el estado de la cuestión, presento las hipótesis de trabajo que dieron lugar al inicio de la investigación en 2010, a partir de la bibliografía disponible tanto de este género musical como de su creador y principal intérprete (Luiz Gonzaga).

Dentro de los objetivos de la investigación, por medio del estudio de la discografía de este músico (limitada a las grabaciones desde 1941 hasta 1959) y la investigación que llevé a cabo - de las agrupaciones musicales del *Cariri cearense* - busco establecer un diálogo que permita mostrar la relación entre ellos. Por otro lado, de acuerdo a las condiciones socioculturales que ambientaron el proceso de creación del género – que resulta en una fusión de diversos elementos culturales – intento plasmar como la experiencia musical previa de los compositores fue importante para la creación artística (no obstante, en la creación de un género musical intervienen varios factores, más allá de voluntades individuales).

En relación con el espacio geográfico, realizo una descripción etnográfica de la región conocida como *Cariri cearense* (Ceará) presentándola como una zona especialmente rica en manifestaciones musicales tradicionales, así como dentro de la región de Pernambuco la ciudad de Exu, que adquiere importancia por ser el lugar de nacimiento de Luiz Gonzaga.

Teniendo como eje articulador del discurso aspectos vitales de Luiz Gonzaga que conforman su devenir musical, hago especial hincapié en su experiencia con las agrupaciones musicales tradicionales, especialmente a través de la figura de su padre, un músico autodidacta que se ganaba la vida como reparador de acordeones. Posteriormente, en una edad más madura, refiero la influencia que para Luiz Gonzaga tuvo la ciudad de Río de Janeiro, capital del país, donde vivió desde 1939. Teniendo en cuenta la importancia de la cultura del *Cariri cearense* para la música de Gonzaga, dibujo un perfil de los tipos de

agrupaciones musicales tradicionales de la región, cuyo repertorio, instrumentación e interpretación se convirtieron en la principal fuente de inspiración para sus creaciones. Con el fin de caracterizar el *baião* como un género de la música popular urbana de Brasil, confronto los conceptos disponibles en la bibliografía sobre el género y el estilo en la música, con una perspectiva actual.

De acuerdo al repertorio objeto de estudio, propongo la comprensión del *baião* como un *complejo musical*, es decir, un género musical "paraguas" que cubre diferentes ritmos e incluso otros géneros. En este sentido, se demuestra que el *baião* se ha convertido, con el paso del tiempo, en una música impregnada por muchos entornos. Por su relevancia en un determinado momento histórico brasileño y la importancia que ha adquirido, no sólo por factores estrictamente musicales, el *baião* terminó por influir en distintos intérpretes de la música popular brasileña, alejados de ritmos vinculados a la tradición.

Teniendo en cuenta esta premisa, concluimos que los elementos culturales tradicionales del *Cariri cearense*, representados en las agrupaciones musicales tradicionales, están presentes en la música popular brasileña a través del *baião*, género musical que recoge no sólo la música, sino los ritos, creencias y costumbres de un grupo poblacional. Finalmente, a pesar de la confirmación de que existen elementos culturales y musicales de la región en la constitución del *baião*, su etiqueta como "música regional" o "música tradicional" no refleja fielmente su identidad. Admitir que el *baião* es "música brasileña" y no sólo "música regional," sigue siendo una dificultad para la mayoría de la población de Brasil, lo que implica prejuicios y problemas de diversas índoles. Una de las consecuencias más palpables es que su presencia en los libros de historia de la música popular brasileña sigue siendo insignificante.

- **ABSTRACT**

In this work, I argue that traditional music from Ceará's Cariri region made a contribution to Brazilian popular music as a whole, via the musical genre *baião*, which was created in 1946 in Rio de Janeiro by composers Luiz Gonzaga and Humberto Teixeira. First, I introduce the arguments that gave rise to this study, in 2010, derived from literature available on this genre and about its creator and primary performer (Luiz Gonzaga). Through a study of his discography (limited to recordings from 1941 to 1959) and based on research I conducted on musical ensembles in Ceará's Cariri region, I aim to establish a discussion that can demonstrate the existing relationship between the two. I recount the sociocultural conditions that created the environment for the creation of the genre, which resulted in a fusion of diverse cultural elements, demonstrating that the prior musical lives of the composers were important to their artistic creations. However, a new musical genre is the result of the union of various factors, beyond individual desires. I describe the region known as the *Cearense Cariri*, which is in the state of Ceará, presenting it as a zone rich in its quantity of traditional musical practices. I also present Exu, Pernambuco, which is the city where Luiz Gonzaga was born.

Through a brief biography of the musician, in the first section I describe his life through adolescence in both places – and surroundings – together with traditional musical practices, primarily his fraternal relationship and his learning from his father, a self-taught musician and accordion repairman. Next, I present Luiz Gonzaga in another environment—Rio de Janeiro, the nation's capital—in 1939. Considering the importance of Cariri's culture to Gonzaga's music, I trace a profile of the types of traditional music ensembles from the region, and I argue that they were principal references for the musician in his compositions. With the intention of characterizing *baião* as a genre of Brazilian urban popular music, I discuss the concepts of musical genre and style as they are addressed in current scholarly literature.

Through a study of a pre-determined, analyzed repertory, I propose that *baião* should be understood as a “musical complex,” or rather a musical “umbrella”, that includes various rhythms and even genres. At that point, I demonstrate that the *baião* became, over time, a music that permeated various contexts. Given its intensity at that moment in Brazilian history and the importance that it acquired, in addition to other musical and non-musical

factors, the *baião* ultimately influenced the work of a range of composers and performers of Brazilian popular music.

Based on this premise, I argue that traditional cultural elements from the *Cearense Cariri*, represented by what is exposed by the traditional musical groups from that region, are present in Brazilian popular music via *baião*, which I consider to be the musical genre responsible for carrying its beliefs and customs. Finally, despite confirming that cultural and musical elements from the region exist in the constitution of the *baião*, its labeling as “regional music” or “traditional music” does not faithfully reflect its representation in music and to the Brazilian people. I suggest that *baião* is “Brazilian music” and not solely “regional music,” a notion which is challenging for a large part of the Brazilian population that implicates the genre in its bias and prejudice of many types. Consequently, its presence in books on the history of Brazilian popular music is inadequate.

- **RESUMO**

Neste trabalho defendo a contribuição da música tradicional do *Cariri cearense* para a música popular brasileira, ocorrida por meio do gênero musical *baião*, criado em 1946, na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, pelos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Inicialmente, apresento os argumentos que deram início à investigação, em 2010, a partir da literatura disponível sobre este gênero musical e sobre o seu criador e principal intérprete (Luiz Gonzaga). Por meio do estudo da sua discografia (delimitada às gravações de 1941 até 1959) e das investigações que empreendi – sobre os agrupamentos musicais do *Cariri cearense* – procuro estabelecer uma discussão com o intuito de mostrar a relação existente entre ambos. Relato as condições socioculturais que ambientaram o processo de criação do gênero – que resultou numa fusão de elementos culturais diversos – demonstrando que, a vivência musical anterior dos compositores foi importante para a criação artística, porém, um novo gênero musical é resultado da união de vários fatores, portanto, vai além de vontades individuais. Descrevo a região conhecida como *Cariri cearense*, no Estado do Ceará, apresentando-a como uma zona rica em quantidade de manifestações musicais tradicionais. Apresento também Exu, em Pernambuco, cidade onde nasceu Luiz Gonzaga.

Por meio de uma pequena biografia do músico, num primeiro momento relato sua vivência até a adolescência em ambas as localidades – e arredores – junto às manifestações musicais tradicionais, principalmente, sua relação fraterna e de aprendiz com seu pai, músico autodidata e reparador de acordeons. Posteriormente, apresento Luiz Gonzaga em outro ambiente, no Rio de Janeiro, capital do país, em 1939. Considerando a importância da cultura caririense para a música de Gonzaga, traço um perfil dos tipos de agrupamentos musicais tradicionais da região, e coloco-os como as principais referências do músico para suas composições. Com a intenção de caracterizar o *baião* como um gênero da música popular urbana do Brasil, estabeleço uma discussão sobre os conceitos até então disponíveis na literatura atual, acerca de *gênero e estilo* em música.

A partir do estudo do repertório pré-determinado e analisado, proponho o entendimento do *baião* como um *complexo musical*, ou seja, um gênero musical “guarda-chuva” que comporta diversos ritmos e até outros gêneros. Em determinado momento, demonstro que o *baião* se tornou, ao longo do tempo, uma música que permeia diversos ambientes. Por sua intensidade em determinado momento histórico brasileiro e pela



importância que adquiriu, além de outros fatores estritamente musicais ou não, o *baião* terminou por influenciar a obra de diversos compositores e intérpretes da música popular brasileira.

Diante dessa premissa, defendo que elementos culturais tradicionais do *Cariri cearense*, representados pelo que está exposto nos agrupamentos musicais tradicionais desta zona, estão presentes na música popular brasileira por meio do *baião*, considerando-o como um gênero musical responsável por carregar suas crenças e costumes. Finalmente, apesar de confirmar que elementos culturais e musicais da região existem na constituição do *baião*, sua rotulação como “música regional” ou “música tradicional” não reflete com fidelidade sua representação junto à música e ao povo brasileiro. Admitir que o *baião* é “música brasileira” e não apenas “música regional”, ainda é uma dificuldade para a maior parte da população do Brasil, o que implica em preconceito e prejuízo de diversos tipos. Como resultado sua presença nos livros de história da música popular brasileira é ainda inexpressiva.

• **ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS / ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES**

Exemplo musical 1 - Transcrição do trecho inicial da música “Curiatam de coqueiro”, interpretada por Ratinho. ....	71
Exemplo musical 2 – Transcrição da música “Baião” na versão do grupo Os 4 ases e 1 coringa, gravada em 1946.....	73
Exemplo musical 3 – Esta é a melodia tocada pelo rabequeiro Cego Pedro Oliveira na música “Na porta dos cabarés”. Na gravação o tom da música estava entre “G” e “Ab”, talvez devido à afinação do instrumento ou pela gravação ser antiga. Resolver transcrever em “G”. O músico também usa o <i>mixolídio</i> . ....	89
Exemplo musical 4 – Melodia tocada por Luiz Gonzaga em vários momentos da música (entre as estrofes). Na gravação original (1947) a música está no tom “G”. Luiz Gonzaga utiliza o <i>mixolídio</i> . ....	89
Exemplo musical 5 - Transcrição da melodia da música "Asa branca", a partir da primeira versão de Luiz Gonzaga (1947).....	90
Exemplo musical 6 – Transcrição da música “Juazeiro”, a partir da gravação de Luiz Gonzaga (1949). ....	97
Exemplo musical 7 - Partitura copiada de Souza (2014, p. 37). Conforme a autora “O cântico ‘Coração de Jesus’ representa o símbolo da Renovação, pois ele é especialmente para louvar o Coração de Jesus, e é cantado após o rezador(a) terminar de rezar a oração da consagração do Sagrado Coração de Jesus.....	179
Exemplo musical 8 - Transcrições do ritmo tocado pelo zabumba em diversas gravações de baiões de Luiz Gonzaga.....	206
Exemplo musical 9 - Transcrições do ritmo tocado pelo zabumba em diversas gravações de chotes de Luiz Gonzaga.....	209
Exemplo musical 10 - Transcrições do ritmo tocado pelo zabumba em diversas gravações de xaxados de Luiz Gonzaga.....	214
Exemplo musical 11 - Transcrição do ritmo tocado pela percussão em gravações de chamegos de Luiz Gonzaga.....	220

Exemplo musical 12 - Transcrição do ritmo (e variações) tocado pelo zabumba em gravações de arrasta-pé de Luiz Gonzaga. ....	221
Exemplo musical 13 - Transcrição do ritmo tocado pelo zabumba em gravações de marchas de Luiz Gonzaga. ....	222
Exemplo musical 14 - Transcrições do ritmo tocado pelo zabumba em gravações de forrós de Luiz Gonzaga. ....	232
Exemplo musical 15 - "Levada" de baião executada por zabumba (inferior) e triângulo (superior). Retirada de Côrtes (2014, p. 197). ....	297
Exemplo musical 16 - Zabumba e sanfona – padrão 3+3+2 na “levada” da sanfona. Retirado de (CÔRTEZ, 2014, p. 206) ....	297
Exemplo musical 17 - Condução do triângulo com acentuação nos contratempos. Retirado de (CÔRTEZ, 2014, p. 206). ....	298
Exemplo musical 18 - "Levada" de baião executada por zabumba (inferior) e triângulo (superior). Retirada de Côrtes (2014, p. 197). ....	298
Exemplo musical 19 – O exemplo apresentado é uma transcrição a partir da música “Juazeiro” (1949) de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Retirado de (FERNANDES, 2005, p. 39) ....	299
Exemplo musical 20 - Exemplos musicais transcritos por (SANTOS, 2013, p. 88).....	299
Exemplo musical 21 - Exemplos musicais transcritos por (SANTOS, 2013, p. 89).....	299
Exemplo musical 22 – Transcrição do autor a partir da gravação da música “Toada”. Faixa 14, CD 1, da Missão de Pesquisas Folclóricas. ....	300
Exemplo musical 23 - Transcrição do autor a partir da gravação da música “Toada”. Faixa 14, CD 1, da Missão de Pesquisas Folclóricas. ....	301
Exemplo musical 24 - Transcrição da melodia cantada conforme a gravação original, porém, transposta meio tom abaixo. Mais um exemplo de melodia no modo <i>mixolídio</i> . Eis um exemplo do aproveitamento deste tipo de melodia por Luiz Gonzaga.....	304
Exemplo musical 25 – Continuação da música “Na porta dos cabarés” de Pedro Oliveira. ....	305

Exemplo musical 26 - Transcrição da música "Minha rabequinha", a partir da interpretação do Cego Pedro Oliveira, cantador e rabequeiro, por meio de um registro feito na cidade de Juazeiro do Norte, por ocasião da gravação do documentário Nordeste: cordel, repente e canção, de Tânia Quaresma. ....	306
Exemplo musical 27 – Transcrição do ritmo inicial (abertura) da música “Bim bom”, de João Gilberto, a partir da gravação original. Ritmo bem parecido com o do baião de Luiz Gonzaga. ....	332



• **ÍNDICE DE FLUXOGRAMAS / ÍNDICE DE DIAGRAMAS DE FLUJO**

Fluxograma 1 – O fluxograma indica a saída de algo do Cariri (do Nordeste) em direção “ao mundo” como sentido figurativo de um lugar moderno, urbano (Sudeste).....	9
Fluxograma 2 - A figura mostra que a "Música do Cariri" faz parte da "Música Brasileira". .....	12
Fluxograma 3 - Representação da fusão ou mescla de músicas de diferentes ambientes para a criação do baião. ....	64
Fluxograma 4 - Representa a fusão de gêneros musicais diversos.....	66
Fluxograma 5 - Mostra os elementos responsáveis pela "elaboração" da música tradicional do Cariri.....	76
Fluxograma 6 - Relação entre o Nacional e o Regional na música de Luiz Goznaga.....	102
Fluxograma 7 – Quadro demonstrativo de um exemplo simples de divisão geopolítica. .	110
Fluxograma 8 - Considerando o <i>baião</i> como um gênero musical com vários ritmos musicais agregados. ....	190
Fluxograma 9 - Considerando o forró como um gênero musical com vários ritmos musicais agregados.....	191
Fluxograma 10 - Mostra a relação que se estabelece entre ambos os gêneros.....	257



• **ÍNDICE DE FIGURAS / ÍNDICE DE FIGURAS**

Figura 1 – Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Registro em vídeo da entrevista transcrita acima. Imagem congelada pelo autor a partir do vídeo original. ....	84
Figura 2 - Dominginhos e Gilberto Gil. Imagem congelada do documentário Viva São João .....	86
Figura 3 - Cego Pedro Oliveira cantando a música “Na porta dos cabarés”, em Juazeiro do Norte. Imagem congelada do documentário “Nordeste: cordel, repente e canção”, de Tânia Quaresma, gravado em 1975. ....	89
Figura 4 - Selo do disco 78rpm com a música “Vou pra roça” (marchinha), composição de Luiz Gonzaga e Zé Ferreira. Conforme se lê, foi registrada sob o número 80-0510-A. Interpretação Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.....	92
Figura 5 - Selo do disco 78 rpm com a música "Asa Branca" (toada), composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Conforme se lê, foi registrada sob o número 80-0510-B. Interpretação Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.....	92
Figura 6 - Selo do disco 78 rpm da música “Paraíba” (baião) de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, registrada sob o número 80-0510-A. Interpretada por Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento. Disponível em “Forró em Vinil” [ <a href="http://www.forroemvinil.com/luiz-gonzaga-78-rpm/">http://www.forroemvinil.com/luiz-gonzaga-78-rpm/</a> ]. Acessado em 17/09/2015.....	93
Figura 7 - Selo do disco 78 rpm da música “Asa Branca” (baião), de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, registrada sob o número 80-0510-B. Interpretada por Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento. Disponível em “Forró em Vinil” [ <a href="http://www.forroemvinil.com/luiz-gonzaga-78-rpm/">http://www.forroemvinil.com/luiz-gonzaga-78-rpm/</a> ]. Acessado em 17/09/2015.....	93
Figura 8 - Mapa que mostra os municípios que compõem o Cariri cearense, no sul do Estado do Ceará. Fonte: IPECE – Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará. Mapas disponíveis em [ <a href="http://www.ipece.ce.gov.br/">http://www.ipece.ce.gov.br/</a> ].....	106
Figura 9 - Posição geográfica, dimensões e limites do Cariri. Mapa elaborado pelo Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará. [ <a href="http://www.ipece.ce.gov.br/">http://www.ipece.ce.gov.br/</a> ].....	107
Figura 10 - Mapa que mostra a "Região Metropolitana do Cariri - RMCariri", criada em 29 de junho de 2009. Mapas disponíveis em [ <a href="http://www.ipece.ce.gov.br/">http://www.ipece.ce.gov.br/</a> ]. ....	108



Figura 11 - O Estado do Ceará está dividido em áreas ou regiões, delimitadas pelo Governo do Estado, no que diz respeito ao turismo. Neste mapa o Cariri aparece delimitado pela cor verde (Sul). Mapas disponíveis em [ <a href="http://www.ipece.ce.gov.br/">http://www.ipece.ce.gov.br/</a> ]. .....	111
Figura 12 - Bacamarteiro integrante do grupo Bacamarteiros da Paz, de Juazeiro do Norte / CE. Registro feito na BEATOS, Crato/CE. 07/07/2012. ....	128
Figura 13 - Os violeiros - Manuel Galdino Bandeira e Vicente José de Souza. 19/abr./1938. Cajazeiras (PB). Fotógrafo: Luís Saia. [ <a href="http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html">http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html</a> ] .....	140
Figura 14 - Pedro Bandeira. Poeta, cantador e violeiro e neto de Manuel Galdino Bandeira, registrado durante a Missão de Pesquisas Folclóricas. Em Juazeiro do Norte, 02/10/2010. ....	140
Figura 15 - Gilvan Grangeiro. Poeta, cantador e violeiro. Em Juazeiro do Norte, 13/12/2012. ....	140
Figura 16 – <i>Rabequeiro e cantador</i> Cego Pedro Oliveira, cantando a música “Na porta dos cabarés” no documentário Nordeste: cordel, repente e canção de Tânia Quaresma, 1975. ....	141
Figura 17 - <i>Rabequeiro e cantador</i> Cego Pedro Oliveira, tocando a música “Na porta dos cabarés” no documentário Nordeste: cordel, repente e canção de Tânia Quaresma, 1975. ....	141
Figura 18 - <i>Mestre Antonio Pinto</i> . Rabequeiro e construtor de rabeças. Registrado em 02/04/2015, em Aurora, Ceará. Fotografia de Hélio Filho.....	142
Figura 19 - DiFreitas. Rabequeiro e construtor de rabeças. Registrado em 19/06/2015, em Juazeiro do Norte, Ceará. Fotografia de Hélio Filho.....	142
Figura 20 – <i>Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto</i> . Possivelmente um dos agrupamentos musicais mais antigos da região ainda atuantes. Apresentação na Praça da RFFSA, em Crato / CE. Registrado em 20/05/2011. ....	143
Figura 21 – Conjunto instrumental acompanhando um grupo de Reisado, durante apresentação na Mostra SESC, em Juazeiro do Norte. Registrado em 14/11/2010. ....	143
Figura 22 - Grupo de cabaçal. 18/abr/1938. Cajazeiras (PB). Fotógrafo: Luis Saia. [ <a href="http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html">http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html</a> ] .....	144

Figura 23 – Dois integrantes da <i>Banda Cabaçal Santo Antônio</i> tocando pífanos. Grupo de Juazeiro do Norte. Registro feito por mim em 03/06/2011, na Fundação Casa Grande, em Nova Olinda/CE. ....	145
Figura 24 - <i>Banda Cabaçal Santo Antônio</i> completa. Grupo de Juazeiro do Norte. Registro feito por mim em 03/06/2011, na Fundação Casa Grande, em Nova Olinda/CE. ....	145
Figura 25 - Instrumentos do “Bumba-meu-boi”. 08/abr./1938. Patos (PB). Fotógrafo: Luis Saia. [ <a href="http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html">http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html</a> ].....	145
Figura 26 - Aboio - Os vaqueiros: José Gomes Pereira, Antonio Mendes e Joaquim Manuel de Souza. 05/abr./1938. Fazenda São José, Patos (PB). Fotógrafo: Luís Saia. [ <a href="http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html">http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html</a> ].....	146
Figura 27 – <i>Vaqueiros</i> na Missa do Vaqueiro, realizada anualmente em Serrita / PE. Registrado em 28/07/2013.....	147
Figura 28 - <i>Reis de Congo</i> . 11/abr./1938. Pombal (PB). Fotógrafo: Luis Saia. [ <a href="http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html">http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html</a> ].....	148
Figura 29 – <i>Reisado Mestre Aldenir</i> . Apresentação na BEATOS, em Crato / CE. Registrado em 07/07/2012. ....	148
Figura 30 - <i>João Fulô, tocadores de Côco</i> . 30/mar/1938. Praia de Tambau, João Pessoa (PB). Fotógrafo Luis Saia. [ <a href="http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos/img/b1_37.jpg">http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos/img/b1_37.jpg</a> ] ..... .....	149
Figura 31 - <i>Mestra Marinês, do Coco Frei Damião</i> . Apresentação no Auditório da Universidade Federal do Cariri / UFCA, em Juazeiro do Norte, em 04/06/2012. ....	149
Figura 32 - Côco de roda. 03/abr./1938. Itabaiana (PB). Fotógrafo: Luís Saia.....	150
Figura 33 - <i>Coco Frei Damião</i> de Juazeiro do Norte durante apresentação na VII Semana de Educação Musical do Curso de Música da Universidade Federal do Cariri / UFCA. Registro feito no Auditório da UFCA, em 04/06/2012.....	150
Figura 34 – <i>Emboladores Cachoeiro e Flaviano</i> . Apresentação na BEATOS, em Crato / CE. ....	151
Figura 35 - Mestre Galvão. Toca e conserta sanfona de "oito baixos". Bairro Carité em Juazeiro do Norte / CE. Em 02/03/2011.....	153

Figura 36 – Músicos ao acordeom e ao zabumba acompanhando um grupo de reisado, durante apresentação na Fundação Casa Grande, em Nova Olinda / CE. Registro em 10/10/2012.....	154
Figura 37 - Mapa ilustrativo das distâncias entre a cidade de Exu (A), em Pernambuco, onde nasceu Luiz Gonzaga e as cidades de Crato (B) e Juazeiro do Norte (C), no Ceará.....	164
Figura 38 – Vaqueiro na Romaria da Santa Cruz da Baixa Rasa, em Crato/CE. Registro feito em 25/01/2012.....	172
Figura 39 - Imagem de publicidade de Luiz Gonzaga utilizando roupa de vaqueiro.....	172
Figura 40 – Imagem de publicidade de Luiz Gonzaga. Posando com roupa de vaqueiro e seu acordeom. ....	172
Figura 41 - Priscila Santos, amiga de infância de Luiz Gonzaga. Entrevistada pelo autor em Exu / PE. Em 18/12/2013. ....	176
Figura 42 – José Praxedes dos Santos. Ex-funcionário do pai de Luiz Gonzaga.....	177
Figura 43 – Iguatu / CE está distante aproximadamente 200 km de Exu / PE. Mapa gerado por meio do <i>Google Maps</i> . ....	185
Figura 44 – O município de Carnaíba / PE localiza-se a aproximadamente 280 km de Exu / PE. Dados gerados por meio do <i>Google Maps</i> .....	186
Figura 45 - Na foto os músicos Cacau (zabumba), Luiz Gonzaga (acordeom) e Salário Mínimo (triângulo). ....	283
Figura 46 - Zequinha (zabumba), Luiz Gonzaga (sanfona) e Catamilho (triângulo). ....	284
Figura 47 - Fotografia de 1937. Uma das primeiras formações do Regional Benedito Lacerda. Popeye (pandeiro), Dino 7 cordas (violão de sete cordas), Benedito Lacerda (flauta), Canhoto (cavaquinho) e Meira (violão).....	288
Figura 48 – Este é o “Regional do Canhoto”. Fotografia da Revista Fon Fon de 23 de junho de 1951. A imagem foi recolhida da página "Regional do Canhoto" no facebook. ....	290
Figura 49 - Registro de um encontro entre o cantor Jair Rodrigues (segundo da esquerda para a direita) e Luiz Gonzaga (de chapéu). As outras pessoas não estão identificadas. ....	316

Figura 50 - Figura 50 - Etiqueta do compacto com a música "Vira e Mexe" - Xamêgo (Luiz Gonzaga). Luiz Gonzaga com acompanhamento. Gravadora RCA VICTOR. N° 34748-A. .....	367
Figura 51 - Página web da Missão de Pesquisas Folclóricas – Mário de Andrade. Disponível em [ <a href="http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/">http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/</a> ].....	492
Figura 52 - Grupo de <i>Coco</i> do SCAN. Apresentação realizada na BEATOS, em Crato / CE. Em 28/04/2012. ....	499
Figura 53 - <i>Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto</i> . Cortejo do “Dia do Folclore”. Em Crato, CE. Em 22/08/2010. ....	499
Figura 54 - <i>Maneiro Pau do Mestre Cirilo</i> . Apresentação realizada na BEATOS. Em 28/04/2012.....	499
Figura 55 - Grupo Bacamarteiros da Paz. Apresentação realizada na BEATOS, em Crato / CE. Em 30/04/2012. ....	499
Figura 56 - Grupo de <i>Reisado Anjos da Alegria</i> . Local: BEATOS, Crato / CE. Em 30/04/2012.....	499
Figura 57 - <i>Cortejo</i> de agrupamentos musicais tradicionais realizado em Crato/CE. Em 22/08/2010.....	499
Figura 58 - <i>Terreirada</i> do SESC, no terreiro de Zulene Galdino, em Crato/CE. Em 14/11/2011.....	500
Figura 59 - <i>Terreiradas</i> do SESC, no terreiro de Zulene Galdino, em Crato/CE. Em 14/11/2011.....	500
Figura 60 - Grupo de <i>Rezadeiras</i> de Barbalha/CE. Abertura da “Festa de Santo Antônio”. Em 29/01/2011. ....	500
Figura 61 - <i>Banda Cabaçal Santo Antônio</i> . Apresentação na Fundação Casa Grande, em Nova Olinda / CE. Em 03/06/2011.....	500
Figura 62 - Grupo de <i>Penitentes</i> do Sítio Cabaceiras, Barbalha/CE. Abertura da Festa de Santo Antônio. Em 29/01/2011. ....	500
Figura 65 - Livro resultado do projeto <i>Agrupamentos musicais</i> . ....	501

Figura 63 - <i>Renovação</i> . Juazeiro do Norte / CE. Em 07/11/2011. Fotografia: Juliany Ancelmo. ....	501
Figura 64 - <i>Renovação</i> . Juazeiro do Norte / CE. Em 07/11/2011. Fotografia: Juliany Ancelmo. ....	501
Figura 66 - <i>Asa branca</i> . Pássaro que inspirou a composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Parque Aza Branca, em Exu / PE. Em 05/02/2011. ....	501
Figura 67 - <i>Árvore Juazeiro</i> . Inspiração para a composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Parque Aza Branca, em Exu / PE. Em 05/02/2011. ....	501
73 - <i>Fazenda Araripe</i> . Localizada no distrito de Araripe, em Exu/PE. Em 05/02/2011...	502
Figura 74 - Casa de moradores da <i>Fazenda Araripe</i> , em Araripe, Exu/PE.....	502
Figura 75 - Rua da entrada da Fazenda Araripe. Em 05/02/2011. ....	502
Figura 76 - Terreno da antiga casa da família de Luiz Gonzaga, em Araripe, Exu / PE. Ao centro uma homenagem ao músico: “O pernambucano do século”. Em 05/02/2011. ....	502
Figura 77 - <i>Igreja de São João Batista</i> . Dentro da Fazenda Araripe. Em 05/02/2011.....	502
Figura 78 - Márcio Mattos (autor). Primeira visita à cidade de Exu, em 05/02/2011. Antiga <i>Casa da Família</i> de Luiz Gonzaga. Localizada na Fazenda Araripe, em Exu / PE. ....	502
Figura 79 - Capa do disco <i>O canto jovem de Luiz Gonzaga</i> . ....	503
Figura 80 - Contracapa do disco <i>O canto jovem de Luiz Gonzaga</i> . ....	503
Figura 81 - Selo do disco BSL-1556 / Z2CAPY-2961,.....	503
Figura 82 - Selo do disco BSL-1556 / Z2CAPY-2962.....	503
Figura 83 - Capa do disco "Chega de Saudade" de João Gilberto. ....	505
Figura 84 - Disco de 78 rpm com as músicas "Bim Bom" e “Chega de Saudade”. ....	505
Figura 85 - Música "Chega de Saudade” (samba-canção) de Antonio Carlos / Vinícius de Moraes. Intérprete João Gilberto com Antonio Carlos Jobim e sua orquestra. Gravadora Odeon. Rio 12725. 14.360.....	505
Figura 86 - Música "Bim Bom" (samba) de João Gilberto. Intérprete João Gilberto com Antonio Carlos Jobim e sua orquestra. Gravadora Odeon. Rio 12726. 14.360. ....	505

• **ÍNDICE DE TABELAS / ÍNDICE DE TABLAS**

Tabela 2 - Transcrição da letra feita pelo autor, a partir de gravação de Priscila dos Santos. .....	87
Tabela 3 - Transcrição da letra de "Catingueira do Sertão", a partir de vídeo da música cantada por Zé Gonzaga. ....	96
Tabela 4 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1941. ....	366
Tabela 5 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1942. ....	369
Tabela 6 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1943. ....	371
Tabela 7 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1944. ....	373
Tabela 8 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1945. ....	374
Tabela 9 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1946. ....	377
Tabela 10 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1947. ....	380
Tabela 11 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1948. ....	388
Tabela 12 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1949. ....	394
Tabela 13 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1950. ....	405
Tabela 14 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1951. ....	422

Tabela 15 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1952. ....	433
Tabela 16 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1953. ....	458
Tabela 17 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1954. ....	470
Tabela 18 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1955. ....	477
Tabela 19 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1956. ....	488
Tabela 20 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1957. ....	489
Tabela 21 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1958. ....	490
Tabela 22 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1959. ....	491

## • **ABREVIATURAS E SIGLAS / ABREVIATURAS Y SIGLAS**

AVBEM	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, v, 701
Associação dos Voluntários para o Bem Comum, 115	
BEATOS	PROCEM
Base Educultural de Ação e Trabalho de Organização Social, 46, 115, 660	Projeto Cultural Edite Mariano, 115
CAPES	PROEXT
Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior, v, 46, 701	Programa de Apoio à Extensão Universitária Pro, v
CEASA	RMCariri
Central de Abastecimento do Ceará-S/A, 107	Região Metropolitana do Cariri, 108
CEMUC	SCAC
Centro de Estudos Musicais do Cariri, v, 46, 701, 702	Sociedade de Cultura Artística do Crato, 115
CNPq	SOLIBEL
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, 19, 119, 701	Sociedade Lírica do Belmonte, 115
CRAJUBAR	UCM
Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, 117, 118, 665	Universidad Complutense de Madrid, v, 19, 21, 701
DMB	UECE
Dicionário da Música Brasileira, 199, 221, 225	Universidade Estadual do Ceará, 18, 21, 31, 34, 118, 701
FUNCAP	UFBA
Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico, 19	Universidade Federal da Bahia, 19, 20, 30, 34, 40, 701
MINTER	UFC
Mestrado interinstitucional, 19	Universidade Federal do Ceará, v, 19, 20, 21, 31, 47, 118
MPB	UFCA
Música popular brasileira, 54, 57, 310, 311, 312, 317, 318, 326, 344, 345	Universidade Federal do Cariri, v, vi, 31, 119, 665, 701
PET	UNESCO
Programa de Educação Tutorial, v	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 103, 107
PIBID	UNL
	Universidade Nova de Lisboa, v





## PREÁMBULO

En 1946 fue lanzada en la ciudad de Río de Janeiro, en Brasil, la pieza "Baião" de la autoría de los compositores Humberto Teixeira y Luiz Gonzaga y fue grabado por el grupo musical "Os 4 ases e um coringa". Con esa música, estaba siendo lanzado al mismo tiempo un nuevo género musical del mismo nombre: el *baião*. Hasta entonces en la música popular urbana de Brasil no se oía hablar de ningún género musical con ese nombre, por lo menos grabado en disco, tocado en las radios y difundido en el país como un producto cultural resultado de una estilización. Aun cuando el término ya existiese dentro de los ambientes de música tradicional en determinados lugares de Brasil, como lo comprueban algunos documentos, aún no había sido presentado de esa forma.<sup>1</sup>

Hasta hoy, la comprensión que se tiene sobre la creación del *baião* como un género musical es que fue resultado de la fusión de elementos característicos de repertorios diferentes, todo lo que indica 1) de la música popular urbana que acontecía en Rio de Janeiro en la década de 1940 y 2) de la música tradicional rural existente en la región Noroeste de Brasil, más específicamente de Exu, en el Estado de Pernambuco (y ciudades vecinas) y de una zona llamada *Cariri cearense*, conforme relatan los propios autores. A pesar de que los compositores de la música "Baião" vivieran en Rio de Janeiro – capital del País en aquel periodo – y que se mantenían en contacto con todos los tipos de música que estaban siendo grabadas y que se emitían en las principales emisoras de radio, ambos músicos eran provenientes de la zona rural, del *sertão nordestino*<sup>2</sup> y eso fue fundamental para el resultado musical que se logró.

---

<sup>1</sup> A palavra **baião** aparecerá várias vezes ao longo de todo o texto da tese. Para diferenciar sua acepção utilizarei a seguinte forma de grafá-la: "Baião" ou Baião (com "aspas", a composição musical com este nome); baião (sem grifo, o ritmo) e *baião* (em itálico, o gênero musical).

<sup>2</sup> O *sertão nordestino* é conhecido por ser uma região geográfica seca (pois a precipitação de chuva durante o ano é muito pequena) e, também, pelas altas temperaturas, já que na maior parte do ano se mantém acima dos 30°C durante o dia. Com a falta de chuva a terra não permite o cultivo de alimentos e também não possibilita a manutenção de animais. Para Vieira (2000, p. 146) "[...] território e população são elementos que constituem a noção; porém, repito, são insuficientes quando se quer explicar para alguém o que é sertão. Não basta dizer que o sertão é o interior ou a região do semi-árido com população rarefeita. A própria definição apresentada [em seu livro] indica, portanto, que, ao se depararem com esses 'dados', os homens os percebem de modo significativo [...], isto é, atribuindo-lhes significados ou reconhecendo neles significados já atribuídos. No caso, termos e expressões como interior, seca, criação de gado, tradições e costumes antigos são plenos de significado. E, como toda construção é também histórica, as definições podem variar, não só com o contexto e o tempo, mas também em decorrência do lugar social que as pessoas ocupam. Em outras palavras, há critérios e mecanismos diferentes, utilizados nas classificações, dependendo, também, de quem as faz."

En poco tiempo, después de su lanzamiento, el *baião* se tornó uno de los principales géneros de la música popular de la época en el país, compitiendo y muchas veces superando en ventas de discos a otros géneros reconocidos, tales como el *choro*, la *samba* y el *bolero*. Muchos cantantes importantes en las décadas de 1940 y 1950, intérpretes de canciones brasileñas, comenzaron a grabar baiões y lograron gran visibilidad con esa selección (o escogieron grabar músicas de ese género para mantenerse en boga o estar en evidencia) repercutiendo en el éxito del género en los más diversos ambientes sociales. El músico Luiz Gonzaga, uno de los compositores de la pieza “Baião” también la grabó así como muchas otras, convirtiéndose en el principal difusor e incentivador del género que el mismo creó en colaboración con Humberto Teixeira. Gonzaga se ganó el título de “Rey del Baião”, convirtiéndose en el principal representante de este género y de todo lo relacionado con la **música del Noroeste de Brasil** o de la **música regional nordestina** (forma en la que el género pasó a ser clasificado generalizadamente), ya que el *baião* se transformó en una especie de género “paraguas”, que cubría diversos ritmos musicales bajo la misma denominación.

Luiz Gonzaga pasó a ser la mayor figura de la *música popular nordestina* desde aquel momento hasta la actualidad y con este género, el *baião*, alcanzó gran notoriedad en la *música popular brasileña*.<sup>3</sup> Llegó a ser reconocido por la extensión y la importancia de su trabajo, pero principalmente por su capacidad para cambiar la forma de pensamiento (o comprender) la cultura de una región que carecía de ayuda por el gobierno y que era desconocida por la mayoría de los brasileños. Elementos de identidad característicos de Brasil, más específicamente del *Cariri cearense*, estaban presentes en sus canciones registradas bajo el nombre de *baião*, ya que Gonzaga se encargó de sintetizar sorprendentes características de una región que estaba sin ningún desarrollo (por qué no decir "en la creación"), en la primera mitad del siglo XX.

Aun cuando ya no sea una música de moda, el *baião* se mantiene vivo actualmente después de haber pasado tantos años desde su creación. El género tuvo su época de oro de gran repercusión y visibilidad, que duró desde su lanzamiento en 1946 – cuando fue grabado por el grupo “Os 4 ases y 1 coringa” – hasta 1958, año en el que el músico Joao Gilberto lanzó los temas “Bim Bom” y “Chega de Saudade”, marcando el inicio de otro género

---

<sup>3</sup> Em momento oportuno explicarei o que entendo sobre *música popular brasileira* e como a expressão será utilizada ao longo do texto.

musical: la *bossa nova*, de gran importancia para la música brasileña y para la música mundial, con exponentes tales como los compositores Tom Jobim y Vinicius de Moraes; la *bossa nova* apago el brillo del *baião*.<sup>4</sup>

El *baião* tuvo gran acogida, tanto por el público como los músicos más exigentes que alcanzaron un alto nivel de aceptación. El nuevo género y su intérprete más grande fueron y todavía son, influencia y referencia estética para muchos músicos (para no determinar la exactitud y no establecer parámetros de cuantificación), lo que trae como consecuencia que la cultura tradicional y popular de *Cariri cearense* – cuyos elementos más arraigados Gonzaga incorporo a su trabajo y tradujo a su manera en música – llegara a los más diversos lugares de Brasil. En consecuencia, esto permitió que a partir de ese momento estas tradiciones estuvieran presentes, de una forma u otra, en el trabajo de los músicos brasileños.

De lo que se oye en la música de Gonzaga y de lo que leemos, podemos darnos cuenta de que, para que pueda apreciar el "peso" y la "responsabilidad" que contiene en sus partes constituyentes como género musical características que se vinculan a la vez a un entorno particular y a una cultural regional muy específica, vinieron a ser etiquetados o clasificados como una "música genuina" (que lleva las características más elementales del repertorio de la región en particular), cuya supuesta autenticidad le valió también la clasificación de la "música regional" del Nordeste y, en consecuencia, la designación de *música nordestina* (a la proveniente de esa región). Por lo tanto, al parecer, esta música tendría dificultad para ser reconocida y valorada en un momento histórico determinado y en ambientes diferentes al que le sirvió de escenario de creación, o sea, si fue producido y experimentado en un entorno distinto de la "original", y en una cultura distante, podría rechazarse el *baião*. Pero no es lo que realmente sucedió.

Las palabras "nordestino" y "nordestina" se utilizan para caracterizar a alguien (hombre o mujer) o algo (concreto o abstracto) perteneciente a la región Nordeste de Brasil, de un modo genérico. En este sentido, si podemos llamar a alguien generalmente del *nordestino*, por haber nacido en los Estados de Ceará, Pernambuco o incluso en Paraíba, por ejemplo, del mismo modo podría y deberían ser llamados como *sudestino* aquellos individuos nacidos en el sureste del país, independientemente de haber nacido en un estado

---

<sup>4</sup> Tom Jobim e Vinicius de Moraes ficaram conhecidos mundialmente como os compositores da música "Garota de Ipanema".

u otro, es decir, que un individuo de São Paulo o Minas Gerais, por ejemplo. Parece que hay sin duda, un problema. Si la palabra *sudestino*,<sup>5</sup> por alguna razón, causa molestias aquellos que nacen en Río de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais y Espírito Santo –que por no ser habitual causa cierto extrañamiento en las personas – para expresar la realidad de sus características intrínsecas y particulares, entonces, debe ser la misma incomodidad natural, por el *noreste*, al ordenarse y ser llamado de esa manera, por haber nacido en Ceará, Rio Grande do Norte u otro estado de la región.

La música producida en São Paulo o en Espírito Santo, es decir, en diferentes Estados – aunque la misma región sureste – se debe, según esta misma lógica, clasificar genéricamente como música *sudestina*, aunque pueden presentar diferentes características, si se analiza con más profundidad y atención. Esta etiqueta de música *sudestina* sólo sería aceptable desde la perspectiva de una posibilidad de clasificación generalizada, como hacen a menudo aleatoriamente, sin criterios y de forma arbitraria, con la música del *noreste* del país, independientemente de donde sea su origen específico, teniendo en cuenta que Brasil es un país de dimensiones continentales con una diversidad cultural muy amplia en sus territorios. Existen así grietas en la autovaloración exagerada de culturas y regiones supuestamente hegemónicas (áreas urbanas en comparación con las zonas rurales, por ejemplo), tan común en cualquier parte del mundo. En Brasil no es diferente. Por esta razón, la música de Luiz Gonzaga (Baião) producida en Río de Janeiro, portadora de marcadas características regionales de la cultura tradicional del *Cariri cearense*, recibió la denominación de *música nordestina*.

Como nos muestra la literatura disponible, esta inscripción genérica fue pensada para satisfacer las necesidades y reivindicar los "derechos políticos, sociales y culturales" en esa época, incluso de los derechos de sus propios compositores. Aunque los resultados fueron interesantes para la música y, sobre todo de Gonzaga, quizás en ese momento no lo fue tanto para la región y su gente, ya que el sesgo hacia ella siempre ha existido – y todavía existe – y, además, implica el no reconocimiento de su importancia.

Esta etiqueta generalista adoptada en la década de 1940 no representa toda la diversidad de música propias de los Estados de noroeste, ya que lo que se difundía y propagaba es que eran los mismos, que había una uniformidad como se podía imaginar a

---

<sup>5</sup> Essa palavra não aparece no dicionário da língua portuguesa, talvez porque não seja utilizada por seu povo.

partir de los prejuicios regionales. Esta definición de *música nordestina* no garantizo que la música de Luiz Gonzaga fuera vista y valorada como la fiel representación del repertorio regional de la zona, y si abarcaba todas las formas de música posible en esa región que, por cierto, es la tercera más grande en Brasil en cuanto al área, la segunda más grande en número de habitantes y la primera en número de Estados. Además, la denominación del Noreste ni siquiera existía en ese momento y por eso la expresión *música nordestina* no existía en la realidad. Este nombre surgió algún tiempo después.

Dicho esto, lo que cuestiono es que, tal vez, no sea correcto afirmar que la música de Luiz Gonzaga, después de la repercusión que alcanzo a lo largo de los años en Brasil, desde la grabación de “Baião”, en 1946 (hace por lo menos sesenta y ocho años) y a pesar de su importancia y de su representatividad desde su lanzamiento, deba ser considerada, aun hoy, simplemente, como *música nordestina* o *música regional*. Esa acepción restrictiva que la expresión posee – aun cuando haya sido elaborada e nominada de esta manera para cumplir exigencias por una contingencia del momento histórico en que fue concebida –, además del peso del regionalismo que la acompaña, dependiendo de cómo se asocia es extremadamente peyorativa. En suma: lo que cuestiono no es su simple rotulación, sino el peso del significado que la expresión carga, desde el punto de vista de su desvalorización frente a otros géneros de la música popular brasileña. No quiero decir que el que sea música nordestina implique algo sin valor, pero, el no reconocerla como música nacional, también.

Lo que parece verdad es que, el motivo de haber sido clasificada así era el de garantizar en determinada época, su asociación como representación de la “verdadera música brasileña”, una cierta “exigencia” del régimen político vigente. Eso le garantizaba reafirmarse en el mercado de manera tal, que se pudiese adentrar en espacios aparentemente imposibles en aquel momento. Por ejemplo, ambientes sociales donde apenas determinados géneros musicales cultos o de elite tenían acceso, consecuentemente, garantizaban espacios en los radios, periódicos, revistas y buenos resultados financieros.

De la misma forma, la rotulación de la *bossa nova* como música brasileña (y no regional), cuando fue creada en 1958, no era garantía de que fuese, de hecho, la presentación de una música nacional. Sin embargo, por haber sido creada en Rio de Janeiro (que era aún la capital del en ese año) y por expresar la urbanización y modernidad que Brasil ansiaba, la *bossa nova* fue pensada y divulgada así, a partir de una propuesta diferenciada del *baião*, que buscaba la hegemonía del primero – en relación a otros vigentes en el mismo periodo –

imponiendo a la población brasileña, o sea, al imaginario cultural nacional, ese pensamiento erróneo e segregador, que hacía “creer” que *la bossa nova era música brasileña moderna* (de todo el país – debía ser del Sureste?) y el *baião* (anticuado como música popular) era *música regional* (del Noroeste). Este es uno de los problemas presentados en esta Preámbulo.

Lo que tal vez sea posible afirmar frente a esa situación es que, el *baião*, deferente a la *bossa nova*, presenta una gran cantidad de elementos de identidad característicos de una determinada región (la zona rural), cuyas tradiciones están presentes en la música más evidentemente, y eso fue reforzado con discursos regionalistas de los propios compositores (pues a través de lo regional buscaban la caracterización del espíritu nacionalista), más allá de las letras de las canciones, con temáticas bien dirigidas. Por esa razón, tal vez, esos elementos culturales identitarios (del Noroeste rural) se hayan tornado en motivadores de su reconocimiento como música regional, porque el propio género les da énfasis. Por otra parte, esos elementos – del *baião*- fueron diseminados a la largo de los años por todo el país, tornándose ampliamente conocidas las costumbres hasta ese momento restrictas a una pequeña zona de una región aislada de cierta forma, y es eso lo que quiero demostrar: Que la música tradicional del *Cariri cearense*, por medio del *baião* de Luiz Gonzaga está presente en todo Brasil. Es por eso que no puede ser llamado simplemente como música regional, pero si, como *música popular brasileña*.

La verdad es que Luiz Gonzaga y sus compañeros musicales, junto a su grabadora y utilizando los medios disponibles para divulgar su obra, parecen haber garantizado de hecho la caracterización del género como una música de fuertes elementos culturales rurales agregados, eso quiere decir, de identidad y costumbres de una determinada región. Eso hizo que el *baião* quedara más cercano al pueblo y viceversa, lo que quiere decir que permitió que las personas volviesen a sus “ambientes tradicionales” – igualmente simbólicos – así como fue capaz de garantizar la afirmación de identidades locales aun cuando fueron forjadas a partir de una estandarización o estilización que fue posible por medio de selecciones aparentemente conscientes, que les dieron un carácter nacional para poder ser aceptadas ampliamente, pero con características regionales, que garantizaron la permanencia de la tradición. La difusión o representación de las costumbres.

Creer que el *Cariri cearense* es el lugar donde se encuentra la música tradicional utilizada por Luiz Gonzaga para la creación del *baião* – por lo menos en un primer momento y hasta su reafirmación como “identidad de una región” – posibilita su estudio inicial para

entender por qué fue y viene siendo clasificado como *música regional*. Parece obvio también que, no es posible garantizar que no hubiese otros tipos de música en el *Cariri cearense*, pero los hechos nos llevan a entender que Luiz Gonzaga, a partir de lo creyó conveniente para componer lo que quería, escogió lo que iría a utilizar para la creación del *baião*, insertando los elementos que deberían hacer parte de su música y los que deberían estar fuera de su proyecto, caracterizándola por su estilización. Adaptando formas preexistentes para la creación de una nueva, Luiz Gonzaga por medio de una selección conveniente, creo un nuevo género musical.

Es necesario tener en consideración que, la música tradicional tal vez no fuese la única manifestación musical de la región de Cariri en aquella época, pero tal vez la más difundida y también era lo que Gonzaga conocía. Además de presentar fuertes características de la identidad regional era accesible. Me pregunté, a partir de eso: cuál es la música del Cariri cearense? Que música se oía en esa región en la primera mitad del siglo XX? Era necesario cuestionar también, como sucedió el proceso de *transculturación* de la música del Cariri cearense en Rio de Janeiro por medio del *baião*. Sería que hubo *aculturación*, por ejemplo? Algo se perdió, o quedó en segundo plano? Hubo *desterritorialización*?<sup>6</sup> Qué desapareció? Que surgió como nuevo? Cual fue el punto de partida y hacia donde fue, o sea, de donde salió y a donde se llegó? Que quedó de la tradición? Donde hubo más superficialidad y más profundidad? Donde están las influencias más presentes y visibles?

A lo largo de todo el proceso de maduración crítica en relación al tema, para redactar el texto final de la tesis me pregunté: por qué aún se mantiene la idea de Noroeste como ejemplo de regional y Sudeste como legitimación de lo nacional? Hay una música *nordestina* y también una música *sudestina*? Donde la música tradicional del *Cariri cearense* se encaja en este proceso? La mezcla de ambas dio paso al surgimiento de una tercera música “nacional”? Esa tercera música surge como una búsqueda de la identidad, quien sabe, dando como resultado una *música brasileña popular*? Es música nacional del pueblo porque contiene la identidad de un lugar, de una comunidad? Entonces, debería ser de qué lugar o de cuál comunidad? Sería correcto establecer una diferencia entre *música brasileña del Noroeste* y *música del noroeste de Brazil* o *música nordestina*? Si es así, de la misma forma que la *bossa nova*, el *baião* debe ser clasificado como música popular brasileña, aun cuando

---

<sup>6</sup> Utilizo os conceitos de *transculturização* e *desterritorialização* trabalhados em (PELINSKI, 2000).



se sepa que el primero presenta más elementos musicales globalizados y más elementos modernos.

La idea entonces es mostrar que el *baião* como género musical creado a partir de elementos de la música popular urbana de Rio de Janeiro en la década de 1940, pero principalmente, tuvo como inspiración mayor la música tradicional del *Cariri cearense*, y extendió por todo el país costumbres y creencias del pueblo de esa zona, transformándolos en elementos de la cultura nacional y al género también. A lo largo de la tesis pretendo mostrar que, eso fue posible a partir de un repertorio de informaciones transmitidas por medio de esta música, provocando que el *baião* deba ser reconocido como *música popular brasileña* (o *música brasileña nordestina*) como ya ocurre con la *bossa nova*, el *samba* y el *choro*, y no llamado apenas como *música nordestina* o *música regional*. Aun cuando ese rotulo también se pueda aceptar como factor de valoración de la identidad de una región, no debe ser entendido como factor de segregación cultural, regional, económica, social o de cualquier otro tipo, que implique un juicio de valor capaz de transformar la música de la región del *Cariri cearense* en una música de menor importancia en relación a otras. Por este motivo es que cuestiono su uso.

Dicho esto, es necesario considerar también que, el *Cariri cearense*, a pesar de ser apenas una pequeña parte del gran territorio brasileño, dentro de una región poco privilegiada – por la atención del poder público y de aquellos que detentan las posiciones para decidir y clasificar lo que es importante y merece cuidado en toda la federación –, está presente en el imaginario brasileño por medio de ese género musical, del *baião*, que llevo elementos de identidad de la cultura local hacia todo el país, haciendo que las costumbres de ese ambiente pasasen a formar parte de la cultura brasileña.

Considerando eso como una verdad, busco demostrar también que es necesario repensar la expresión “de Cariri para el Mundo”, tan utilizada en esa región hasta hoy. Esa expresión hace referencia a algunas manifestaciones culturales del Cariri, que se desean que sean conocidas por el gran público. Para eso es necesario que forme parte de un “mundo mayor” y no solo lo de allá, del Cariri, pero sí de la ciudad y de lo moderno, de la radio y la televisión (como por ejemplo la ciudad de Rio de Janeiro). En realidad ir “para el Mundo” como se quiere expresar, es poder conocer y ser conocido “más allá de su propio patio”. Ese Mundo que se quiere alcanzar esta más allá de las fronteras del Cariri, sin embargo no es menos importante, sino apenas diferente.

Otra hipótesis generada es que el *baião* (genero) no fue de hecho del Cariri para Rio de Janeiro, como sugieren algunos autores, pues no fue sacado simple y arbitrariamente de la región Noroeste para el Sudoeste, y si creado en un contexto geográfico, social y cultural específico, pero con características de la música tradicional de una región: el *Cariri cearense*. Es, por tanto, una música nacional, con carácter de música tradicional. La expresión “de Cariri para el Mundo” que se utiliza para identificar este género musical hace que el *baião* gane el Mundo, sí, pero el *mundo de lo moderno* que debería ser el suyo, y no el de lo tradicional, cuando lo rotulan como *música regional*.



Fluxograma 1 – O fluxograma indica a saída de algo do Cariri (do Nordeste) em direção “ao mundo” como sentido figurativo de um lugar moderno, urbano (Sudeste).

A lo largo del texto cuestiono el uso de la expresión ampliamente difundida en la región, pues ella carga una simbología muy complicada de absorber y aplicada sin un análisis crítico. Al mismo tiempo que puede ser usada para vender un producto cultural de buena calidad, o sea, algo que merece ser destacado (la música tradicional del *Cariri cearense*, por ejemplo) y debe ser presentada de manera amplia para “todo el Mundo”, esa expresión restringe el Cariri a un ambiente cerrado en sí mismo, aislado, y no forma parte del Mundo. Lo que es un error.

Obviamente la idea de “ir hacia el Mundo”, de “alcanzar el Mundo” e “ir más allá de las fronteras” transmite una idea interesante de superación, de querer llegar a lugares hasta entonces imposibles. Pero, si no es comprendida de esta forma liberadora y como resultado de las conquistas, la expresión “de Cariri para el Mundo” trae en sí muchos significados que, una vez más, pueden restringir la música tradicional del *Cariri cearense* al espacio local.

Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira tuvieron opciones para crear un nuevo género musical. Y, siendo la urbanización una prerrogativa para la nacionalización (globalización) fue eso que los compositores hicieron: urbanizaron la música tradicional, a partir del *baião*. Pero, para eso, tornaron esa *música aculturada* – de cierta manera – para alcanzar a un público amplio que lo aceptara. Con eso, la idea de una música tradicional de una región específica, como quiera que sea, pierde el sentido.

No es posible determinar que la música tradicional del *Cariri cearense*, delimitada en la investigación, sea de aquel lugar originalmente. Pero, como se desarrolló lentamente en aquella zona y se adaptó a aquella realidad, en consonancia con la cultura local ya consolidada, paso a ser considerada de allá, porque el pueblo se acostumbró a ella. Tuvo probablemente un largo tiempo para eso.

Esa música posee signos aceptados en un ambiente restricto, pero, cuando se globaliza, está buscando mayor aceptación con la ampliación y/o re significación de sus signos: en otros ambientes y para un público mayor. Durante este proceso, el pueblo (de forma más amplia) se acostumbra con lo “nuevo” y lo “acepta” más fácilmente, pues no “percibe” los elementos tradicionales de manera tan enfática. Estos pasan a ser comunes, ya que están asociados a otros y así camuflajeados de cierta manera. Esa música alcanza nuevos ambientes y la cultura tradicional del *Cariri cearense* pasa a formar parte también de la cultura nacional, porque todos la entienden, aun cuando no sea una cultura nacional (hasta que se acostumbren a ella), pero forma parte de ella. Esta es una de las propuestas de esta tesis.

El hecho es que, la música del Cariri no tenía representantes nacionales de peso (ni el producto ni el artista) en aquel momento de creación del *baião*, en la década de 1940. De ahí el reconocimiento que obtuvo el músico Luiz Gonzaga. Por este motivo, consecuentemente, también no había una inserción en la radio y no formaba parte de la música urbana brasileña, porque se restringía a las fronteras de la Chapada do Araripe. Como mucho podría llegar a toda la región del Cariri – incluso en otros Estados fronterizos – a partir de las andaduras que los músicos locales integrantes de esas agrupaciones hacían, a pie o a lomo de animales. Por eso se percibe la semejanza entre la música tradicional del Cariri con las manifestaciones musicales tradicionales de ciertas regiones de los estados de Pernambuco y Paraíba, también llamadas Cariri. Esa representación solo llegó con el *baião* y con Luiz Gonzaga. Es válido recordar que la música del *Cariri cearense*, mismo siendo

llamada de tradicional, no es del Cariri, pero si es fruto de adaptaciones, y resultado de procesos más lentos – como fue explicado – que provocaron que la comunidad local, a largo plazo, se reconociese en ella, pues es producida a partir de la expresividad y de las voluntades, en la mayor parte de la veces, del colectivo.

Con este razonamiento, entiendo la *música tradicional caririense* como la música del *Cariri cearense* cuando es producida por las personas (el pueblo) que viven en el Cariri, para atender a propósitos a menudo restrictos a la propia comunidad. Esa música es hecha por personas que forman parte del cotidiano de la localidad. Ella es producto de las acciones de sus rutinas diarias, quiere decir, de las actividades y los eventos cíclicos relacionados a sus “quehaceres sociales”, que dan vida a las manifestaciones que simbolizan las características más inherentes al pueblo, más relacionadas con el cotidiano de la comunidad y menos globalizados. Esa vida social hizo surgir los grupos de *reisado*, los grupos de *coco*, las bandas cabasales, los *penitentes*, los *violeiros repentistas*, los *rabequeiros*, entre otros, que aun cuando no sean solo manifestaciones de origen local – y no estoy buscando orígenes – pueden ser consideradas de allá, pues se adaptaron a la región y son caracterizadas por ella y caracterizadoras de ella. Esa es la música tradicional del *Cariri cearense*.

Ese proceso de transformación por el cual pasan las músicas – como sucedió con el *baião* – requiere la atención de los parámetros de la globalización que pueden ser caracterizados. Lo mismo sucede con la *música tradicional*, en mi caso, representada por la música del *Cariri cearense*. Los “elementos musicales” no son mínimos para su clasificación, pero no son todo en el análisis – aun cuando sean esenciales también –, pues los más relevantes pueden ser los “elementos culturales extrínsecos” que se tornan parte de la música y música en sí, de alguna manera.



Fluxograma 2 - A figura mostra que a "Música do Cariri" faz parte da "Música Brasileira".

Entiendo que la música de las agrupaciones musicales tradicionales del *Cariri cearense* es resultado de la voluntad de la población local, trabajé en la tesis bajo la tentativa de comprobar que las personas envueltas con ese “hacer musical”, consecuentemente, aunque ni prioritariamente, acaban por producir casi siempre algo semejante a lo que ya es hecho tradicionalmente. Eso sucede porque el “pueblo caririense”, por necesidad de expresarse – influenciados por el vivir local” – crearon diferentes grupos musicales o asimilaron tales manifestaciones a través de diversos momentos de la historia, por medio de una larga convivencia y por la influencia de los elementos más característicos de la cultura, cuyo resultado es la manutención de la tradición por medio de la oralidad, la mayoría de las veces sin grandes preocupaciones por lo que viene “de fuera”.

Por este motivo, al mismo tiempo en que presento las condiciones y la situación para la creación del *baião* por los compositores antes mencionados, describo el ambiente y el contexto socio cultural del periodo que antecedió y en que se dio la creación del género en cuestión en Rio de Janeiro [*Capítulo I – O processo de criação do baião*], para posteriormente trazar el perfil de los dos músicos responsables por su consolidación, revelando sus formaciones humanas, musicales, bien como sus anhelos profesionales y económicos fundamentales para llegar a la conclusión pretendida.

La presentación de las agrupaciones musicales tradicionales del *Cariri cearense* se ofrece en el texto, en el *Capítulo II – Música tradicional do Nordeste do Brasil*, por medio de la descripción de algunos grupos de los municipios de Crato, Juazeiro do Norte y Barbalha / CRAJUBAR. Esa región del *Cariri cearense* fue delimitada para la investigación de estos grupos, a partir de una división por categorías y sus estilos. Para mostrar que esas

agrupaciones fueron importantes para la creación del *baião* – visto que el género es el muelle propulsor de la investigación – fue necesario conocerlos y no solo identificarlos dentro del ambiente en cuestión. En seguida, sus características *intra* e extramusicales fueron confrontadas con la obra de Luiz Gonzaga, buscando encontrar posibles relaciones establecidas entre las agrupaciones en sí, el repertorio y los instrumentos que emplean, con la música que a partir de la década de 1940, paso a representarlos sobre la alcuña del *baião*.

La explicación que hago de estos grupos a lo largo de todo el texto sirve al propósito del trabajo, pues ofrece al lector condiciones para que comprenda la diversidad musical regional enfatizada y valorizada – en lo que respecta a los grupos tradicionales – y, específicamente, para la tesis, muestra que a partir del estudio de sus características, es decir, de sus elementos intrínsecos y extrínsecos con el objetivo de relacionarlos con el *baião*, será posible entender su relevancia para el análisis propuesto en la investigación.<sup>7</sup>

La idea central de esta tesis no es estudiar la vida del músico, cantor y compositor Luiz Gonzaga, pues eso sería un tema bastante recurrente debido al material biográfico ya existente sobre él, aunque una breve descripción de su trayectoria personal y profesional este presente a lo largo del texto. Hay momentos con descripciones cortas utilizadas para explicar o justificar ciertos aspectos de su obra, otros más extensos, donde fue necesaria realmente una profundización mayor en su biografía, cuyas informaciones fueron recogidas, principalmente, de la literatura disponible, de grabaciones en audio y video de entrevistas realizadas al músico por periodistas, en su mayoría. Algunas informaciones fueron recogidas por medio del trabajo de campo, realizado específicamente para esta investigación o aprovechado de otros momentos en ocasión de otras pesquisas, aunque es importante decir que pocas trajeron novedades. De todas formas, sirvieron para contrastar ciertas informaciones sobre el músico supuestamente ya consolidadas. La tesis es, si, sobre la cultura cariense representada por su música tradicional, a partir del entendimiento de como ella se inserta en el contexto musical nacional, en Brasil, a través de la obra de este músico.

Luiz Gonzaga es un personaje fundamental en la legitimación del *baião* como un género musical urbano de Brasil, y su música es utilizada en la tesis para articular los argumentos considerados válidos para defender la hipótesis que se propone. Es mucho más, un acto de defensa de la cultura tradicional de la región del *Cariri cearense*, al mismo tiempo

---

<sup>7</sup> Utilizo os conceitos de elementos musicais *intrínsecos* e elementos musicais *extrínsecos* discutidos por Alberto Ikeda. (IKEDA, 2000)

que se configura como un certificado de la importancia de este patrimonio cultural para Brasil, a partir de los aportes argumentales posibles a la ciencia. Lo mismo ocurre con Humberto Teixeira que, en colaboración con Gonzaga, creo el nuevo género, pero este no es un trabajo biográfico sobre esos músicos, pero relevante en este sentido. E insisto, la importancia de ambos compositores es innegable para la región y para la música del país, por eso son fuertemente citados y su obra analizad, pero no la considero una tesis sobre Gonzaga o Teixeira, y si, una demostración de la importancia – también innegable – del *Cariri cearense* para lo que se ha convenido en llamar en Brasil como *música popular brasileira*, visto que, por medio del género musical *baião* el Cariri se hace presente en el imaginario de todos los brasileños, desde su lanzamiento como música urbana. El *Capítulo III – Luiz Gonzaga do Nascimento* está dedicado a este personaje.

De forma que para encontrar recursos para la caracterización del género en cuestión y la comprobación que, su reconocimiento como “música regional” dentro del contexto brasileño – a partir de elementos supuestamente tradicionales, pero que en verdad fueron estilizados –, influencio la concepción de una ‘música nacional’ o creada para ser nacional, concluyo que es necesario entender ciertas particularidades que la componen. Para esto, propuse el análisis de los grupos tradicionales del *Cariri cearense* (y su repertorio) y de la forma en que esas agrupaciones se manifiestan. Aprovecho las discusiones iniciadas por otros investigadores sobre los temas enumerados, con el propósito de avanzar un poco más en asuntos como por ejemplo, la cuestión de *género y estilo* en la música popular. Ambos asuntos están en el *Capítulo IV – Gênero e estilo na música popular*.

La comprensión y la caracterización del *baião* como un género musical fueron puntos fundamentales de la tesis – sugerido por importantes trabajos ya publicados sobre el asunto – para que se pudiera establecer una discusión, con el objetivo de garantizar la veracidad de la afirmación de que el *baião* contiene elementos culturales caririenses importantes, por qué no decir fundamentales, para su consolidación. Eso fue necesario para entender que el procedimiento de fusión de características culturales del Cariri – adoptado por los músico mencionados – con la música urbana que se oía en la década de 1940, en Rio de Janeiro y en la principales radios, resulto algo nuevo.

Siguiendo esa línea de razonamiento, procure obtener evidencias que possibilitasen afirmar que este género es producto de un contexto histórico cultural específico, pero forjado intencionadamente, por medio de la inventiva de dos compositores creativos influenciados

por la música urbana de Rio de Janeiro, en la primera mitad del siglo XX, delimitando más precisamente al análisis del género musical *choro* en aquella capital. Utilice también como referencia la idea de que todo el referencial cultural de música tradicional que Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira, pero principalmente el primero, mantenían en sus recuerdos de infancia y adolescencia en el Cariri, fueron fundamentales para la creación del *baião*.

Para entender todo el proceso considere importante cruzar datos ya existentes con los nuevos obtenidos, a partir del análisis de diferentes repertorios que tuviesen relación directa con Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira y el *baião*, recién creado en la década 1940. El contexto musical urbano en la capital del País, en este periodo, era compuesto por una variedad considerable de géneros, notorio con énfasis en la *samba* y el *choro*. Pero, frente a la influencia internacional en aquel periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, varios otros géneros tuvieron una inserción en el escenario musical, principalmente a lo que se escuchaba en la radio. Además, obviamente, el repertorio de música tradicional del *Cariri cearense* se convirtió en un elemento fundamental en la batalla musical propuesta por los dos músicos, y por eso su inserción dentro de los objetos a ser analizados. Por tanto, ese “repertorio urbano” fue confrontado con el “repertorio rural”. Para esto analice parte de la obra de Gonzaga – delimitada para el estudio – y algunas agrupaciones musicales específicas del Cariri, así como su repertorio. Fue a partir de las consideraciones posibles como resultados de lo alcanzado en términos de información e inferencias, que se hizo necesario y saludable encaminar las discusiones hacia los conceptos de *género* y *estilo* emprendidos en la tesis.

Este asunto del género y estilo en música se ha convertido en tema recurrente en algunas investigaciones académicas en los últimos años, con aparente intensidad en América Latina, aunque no prioritariamente, con énfasis en las caracterizaciones de géneros de la música popular urbana de diversos lugares. En el caso de Brasil, un país muy grande en el que la música popular es bastante diversa, extendida en todas las regiones (Norte, Noroeste, Centro, Oeste, Sureste y Sur), hay una gama de ritmos que dieron vida a géneros musicales variados. Algunos de ellos aún no fueron objeto de un estudio sistematizado o por lo menos fueron poco explorados, con respecto a los estudios académicos, a partir de los abordajes más diversos.

Este tema es discutido amplia y profundamente a partir de una revisión bibliográfica de importantes autores que se preocuparon en algún momento con el asunto, a partir de



enfoques específicos. Esta revisión contribuyó – junto con el análisis del repertorio de Gonzaga y sus compañeros – a la caracterización del *baião* como género, implementada como uno de los objetivos del trabajo, definiendo de forma más profunda sus subgéneros, lo que me permitió definirlos como un “complejo musical”, expresión utilizada de forma operativa, a partir de las investigaciones sobre asuntos afines, cuya descripción pormenorizada es presentada en el *Capítulo V – Complexo musical*.

El análisis musical que se observa en el mismo *Capítulo V*, permitió verificar los elementos caracterizadores de esa música, a partir del concepto de “elementos recurrentes caracterizadores” o no de determinados elementos constitutivos del *baião*, como características peculiares presentes en los elementos intrínsecos y extrínsecos de la música. Fue importante también el análisis del conjunto instrumental, por tanto, del timbre del grupo. Finalmente, la temática de las letras de las canciones utilizada por Gonzaga y sus compañeros también fue una referencia para esta investigación.

Teniendo en cuenta la extensa obra del compositor fue necesario para realizar el análisis mencionado, delimitarla en el tiempo para restringirla también numéricamente, por eso la selección del repertorio recayó sobre lo que fue grabado entre 1941 y 1959. La fecha inicial se refiere al año de la primera grabación de Luiz Gonzaga y la fecha final al año que marco al artista por el inicio de una etapa de cierto oscurantismo en su carrera musical. La justificación más pormenorizada para esta delimitación temporal de la investigación esta presentada en un momento específico dentro del texto de la tesis.

En resumen: Durante las discusiones sobre *género* y *estilo* en música y las implicaciones en este tipo de caracterización, para el entendimiento de las músicas rotuladas como tal, percibí como suceden las estilizaciones y como se crean nuevos géneros a partir de repertorio ya consagrados. Sobre *género* y *estilo* discuto también cuestiones relacionadas a las características que posibilitan la clasificación de las músicas, o sea, los diversos repertorios.

En un momento específico delimito el estudio a la obra de Luiz Gonzaga, el *baião* y a la música tradicional del *Cariri cearense*, como repertorio aprovechado como materia prima para la concepción del primero.

Discuto a lo largo del texto conceptos sobre *música popular*, *música popular urbana*, *música popular brasileña*, *música tradicional*, etc. Con el propósito de verificar

donde se encaja el *baião* y la música local del *Cariri cearense*. No es, sin embargo, necesariamente, con el objetivo de agotar el tema. Discuto también las expresiones *nordestino* y *sudestino*, importantes para la categorización del *baião*. Establezco los conceptos de *complejo musical*, *elementos clasificatorios para la caracterización de géneros musicales populares* entre otros.

Después de explotar el asunto, en seguida [*Capítulo VI – Baião: música popular brasileira*] hago un estudio posterior de inferencia acerca de la influencia del *baião* en la *música popular brasileña*, a partir de la *bossa nova*, la obra de algunos compositores del movimiento *tropicalia* y también de canciones ganadoras de festivales de música popular brasileña.

Finalmente: propongo considerar que, el rotulo de música regional para el *baião* no es suficiente para su caracterización y también, no le rinde el debido homenaje. Debido a su importancia y representatividade para la cultura nacional, como muestro a lo largo del texto, el *baião* debe figurar en los libros como música brasileña.

## MOTIVAÇÕES PARA A INVESTIGAÇÃO

Eu venho das dunas brancas	Aldeia, Aldeota,
Dá onde eu queria ficar,	Estou batendo na porta pra lhe aperrear
Deitando os olhos cansados	Pra lhe aperrear, pra lhe aperrear.
Por onde a vida alcançar.	Eu sou a nata do lixo, eu sou do luxo da aldeia
	Eu sou do Ceará.
Meu céu é pleno de paz,	
Sem chaminés ou fumaça.	A praia do Futuro, o farol velho e o novo
No peito enganos mil	Os olhos do mar
Na Terra é pleno abril.	São os olhos do mar, são os olhos do mar.
No peito enganos mil	O velho que apagado, o novo que espantado
Na Terra é pleno abril.	Vento a vida espalhou.
	Luzindo na madrugada, braços, corpos suados
Eu tenho a mão que aperreia	À praia falando amor. <sup>8</sup>
Eu tenho o sol e a areia	
Eu sou da América, sul da América,	
South America.	
Eu sou a nata do lixo, eu sou do luxo da aldeia	
Eu sou do Ceará.	

Nasci em Fortaleza, cidade litorânea e capital do Estado do Ceará, no Nordeste do Brasil. Durante a minha infância não tive nenhuma influência direta da *música regional* ou *tradicional local* e, muito menos na adolescência, quase toda vivida na cidade de São Paulo. De volta à Fortaleza, algum tempo depois ingressei na Universidade, em 1995. Após dois anos, em 1997 – ainda como aluno da graduação (1995-1999) em música na Universidade Estadual do Ceará/UECE, também na cidade de Fortaleza, Ceará/Brasil – apesar do meu envolvimento com a música estar relacionado ao canto coral, iniciei uma pesquisa sobre o gênero musical *baião*, com o objetivo de estudar o seu ritmo. Entendê-lo. Tratava-se de minha primeira inserção na seara da pesquisa e esta era bem modesta, sem grandes pretensões e pouco aprofundamento (embora a proposta na época era de descobrir o mundo), mas sem dúvida foi o começo desta tese, embora naquele momento não entendesse dessa maneira e nem tivesse premeditando algo nesse sentido.

---

<sup>8</sup> Comentário de Ednardo sobre “Terral”: “Esta música e letra, é de quando eu estava chegando em São Paulo / 1972, com saudades de minha terra, fazendo uma leitura à distância do que ela representa. Mas também é tradução da identidade humana com seu local de origem e pontos de interligações de vivências, aprendizados e momentos afetivos. E na essência, é a vontade humana do sentimento cidadão do mundo, de ir sem fronteiras. O verbo aperrear, no sentido de se medir mutuamente " de bater na porta " - para emitir e receber códigos de relações, possibilidades e momentos únicos de se encontrar e crescer.” Informações disponíveis na página web oficial do compositor. Acessado em 15/07/2015. Disponível em <http://www.ednardo.art.br/novo/musicas.php#>].

Aquele trabalho foi realizado sob a orientação da professora Dra. Elba Braga Ramalho<sup>9</sup>, no período em que fui bolsista de Iniciação Científica do *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* – CNPq (1997-1999), o que me motivou a desenvolver diversos outros trabalhos sobre o *baião* e a música de Luiz Gonzaga, antes do meu ingresso no doutorado na Universidad Complutense de Madrid/UCM, em 2010. Vale salientar a importância do livro de Ramalho (2000) sobre Luiz Gonzaga, resultado de sua tese de doutorado realizado em Liverpool, muito utilizado por pesquisadores e, sem dúvida, responsável por alguns direcionamentos neste trabalho de investigação que ora apresento.<sup>10</sup>

No período em que fui bolsista do CNPq interessei-me bastante pelo trabalho de campo. Entre 1997 e 1999 entrevistei muitos músicos que considerei importante naquele momento para o trabalho que estava desenvolvendo, entre eles Dominginhos, Waldonys, Oswaldinho do Acordeom, Azeitona, Geraldo Azevedo entre outros. Todos músicos ligados ao *baião* e de alguma maneira a Luiz Gonzaga. A ida a campo, para conhecer de perto o que estava estudando tornou-se algo cada vez mais interessante, creio que até mais que o próprio tema. Neste período tive a oportunidade de participar de dois eventos científicos na própria Universidade Estadual do Ceará, onde eu era aluno e, com a pesquisa que desenvolvi ganhei como prêmio uma passagem aérea para participar da 51ª *Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência/SBPC*, realizada em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, de 11 a 16 de julho de 1999. Ao mesmo tempo participava de alguns coros, como cantor (no Coral do Diretório Central dos Estudantes da UFC) e como regente (do Coral Seios da Face).

Ainda em julho de 1999, ao sair da graduação, iniciei minha preparação para ingressar no mestrado, o que aconteceu em 2000, na Universidade Federal da Bahia/UFBA, em Salvador, por ocasião de um mestrado interinstitucional – MINTER (2000-2002). Neste período, como bolsista da *Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico/FUNCAP*, sob a orientação da professora cubana Dra. Carmen Maria Saenz Coopat desenvolvi uma pesquisa sobre o *fornó*. Entre outros aspectos da dissertação, destaca-se a discussão sobre o *fornó* como uma derivação do *baião*. Durante o mestrado preparei-me para outras discussões que iniciaria depois, a cerca de sua classificação como gênero musical, o que se consolidou apenas agora, visto que verifiquei a necessidade de aprofundar questões levantadas, mas ainda suspensas. Naquele período recebi sugestões interessantes

---

<sup>9</sup> A professora Dra. Elba Braga Ramalho defendeu, em 1997, sua tese de doutorado, sobre Luiz Gonzaga, na University of Liverpool, na Inglaterra.

<sup>10</sup> Ramalho (2000).

da Dra. Ângela Lüning da Universidade Federal da Bahia/UFBA e da Dra. Sulamita Vieira, da Universidade Federal do Ceará/UFC, para melhorar o trabalho. Interessei-me naquele momento também sobre os conceitos de *gênero* e *estilo*, mais especificamente o seu entendimento na música popular, que foram ampliados agora. Tive a oportunidade de apresentar alguns trabalhos sobre este tema em congressos, alguns deles aproveitados e citados aqui. Era, naquele momento, o início das discussões que viria a realizar com maior profundidade nesta tese.

Interessante destacar que minhas pesquisas não tinham nenhuma relação com as atividades musicais que eu participava, ou seja, minhas participações nos coros não apresentavam proximidade com o tema, a não ser pelo fato de, em poucas oportunidades, o regente do coro inserir no repertório do grupo alguma música de Luiz Gonzaga ou interpretada por ele, mas nada que tratasse diretamente de músicas do Cariri cearense.

Apesar do *baião* e do *forró* apresentarem-se como importantes para a música brasileira, e é isso que pretendo mostrar, ainda são poucos os estudos sobre ambos no Brasil. Eu mesmo não tinha tal consciência antes de me aprofundar nas questões relacionadas a esse tipo de repertório, totalmente ausente dos conteúdos curriculares da Universidade na minha época como aluno. Ainda hoje a quantidade de trabalhos acadêmicos que discutem aspectos como estes apontados, na música popular urbana, ainda é bem pequena. Essa ausência de informações sobre uma música tão importante para o país, como é o caso do *baião*, e também sobre diversos aspectos que envolvem as questões sobre caracterizações da música popular foi um dos fatores que me motivou a dar continuidade à pesquisa inicial e é, conseqüentemente, uma das coisas que a torna relevante.

Ao terminar o mestrado, em 2002, em meio às atividades de professor de música na escola de nível médio Nossa Senhora das Graças, e aulas de “História da Arte” em uma faculdade privada, em um curso de Publicidade e Propaganda, continuei minhas pesquisas sobre o *baião*, porque o tema era instigante e também porque considerava importante. Interessava-me cada vez mais pelo assunto e buscava diferentes temas para discutir. Em 2003, aprovei um projeto na Fundação Vitae, que possibilitou-me avançar ainda mais nas pesquisas sobre o tema, porém, pela natureza do trabalho que deveria ser realizado os resultados ficaram limitados, por uma escolha de menos teoria e mais plasticidade. O produto

foi um CDROM interativo que, naquele momento também deveria ter se tornado uma página web, projeto que foi concretizado recentemente.<sup>11</sup>

Em dezembro de 2005, ingressei como professor efetivo, da classe Assistente, na Universidade Estadual do Ceará/UECE, instituição na qual fui aluno da graduação (1995-1999), permanecendo lá até fevereiro de 2010. Neste período, entre outras coisas, iniciei uma investigação com alunos do curso de música, intitulada “formatação de critérios classificatórios para a caracterização de gênero e estilo na música popular brasileira e sua aplicação ao forró”. Infelizmente, a pesquisa foi interrompida devido à minha saída daquela universidade, porém, não foi abandonada. Ainda neste período mantive contato com a professora Dra. Carmen Coopat, ex-orientadora, que estava vivendo na Espanha e que me apresentou a professora Dra. Victória Eli Rodriguez. A partir deste contato, em 2009, fui agraciado no mesmo ano com uma bolsa da *Fundación Carolina* (instituição espanhola), o que possibilitou a minha ida para Madrid, para uma atividade de intercâmbio na Universidad Complutense de Madrid/UCM, a convite de Rodriguez e na Universidad de Valladolid/UVA por intermédio do professor Dr. Enrique Cámara de Landa. Durante o período de estadia tive a oportunidade de me inscrever para a seleção do doutorado.

Neste mesmo ano, em 2009, fui aprovado em um novo concurso público, agora para professor da Universidade Federal do Ceará/UFC, para o campus Cariri, na cidade de Juazeiro do Norte (Cariri cearense). Já motivado pela possibilidade de viver na região, no sul do Estado Ceará, antes mesmo do meu ingresso no doutorado, percebi que seria interessante aliar meus estudos iniciais sobre o *baião* e a música de Luiz Gonzaga – já que estaria na região onde “tudo começou” – com temáticas relacionadas aos grupos tradicionais da região e seus repertórios, já que o músico sempre declarou enfaticamente sua paixão por sua terra natal e pela cultura regional, bem como a respeito da influência do local em sua obra. Cada vez mais as discussões sobre a obra de Luiz Gonzaga e o repertório de música tradicional do Ceará interessavam-me.

Já em 2010, com o resultado da seleção do doutorado favorável e minha matrícula no curso, vi a possibilidade de dar início a esta pesquisa, que ora culmina nesta tese. Assim, passei a viver em Crato, cidade do Cariri cearense, o que facilitou bastante o meu contato

---

<sup>11</sup> O resultado do projeto está publicado em [www.cemuc.com.br](http://www.cemuc.com.br).

com os grupos tradicionais da região e atores envolvidos. A partir deste momento retornei às pesquisas de campo no sul do Ceará, uma região que até então não conhecia.

O conhecimento que já tinha sobre o repertório que compõe a obra de Luiz Gonzaga ajudou-me em muitos aspectos, principalmente na posterior decisão sobre o que era relevante analisar com maior detalhamento. Sua obra é formada por um repertório bastante vasto, composto de gravações de músicas em diversos ritmos. Gonzaga não era um músico apenas de *valsas* ou *choros*, embora tenha explorado ambos no início de sua carreira. Também não gravou apenas *tangos* ou *sambas*, como fizeram muitos músicos de sua época. A obra deste músico é repleta de ritmos musicais diferentes, cada um deles se adequando à mensagem musical ou textual que ele pretendia transmitir, porém, tocados com um estilo próprio que deu vida a uma nova maneira de se cantar, tocar e combinar formas de fazer música, que se passou a chamar de *baião*. Portanto, todo o conhecimento inicial sobre este gênero, a obra de Luiz Gonzaga e a música tradicional do Cariri são resultados de pesquisas anteriores que facilitaram a investigação necessária à tese (fruto de um trabalho de campo de quase cinco anos) e, também, da experiência empírica descompromissada e inconsciente de qualquer indivíduo nascido no Ceará. É inevitável.

Finalmente, a decisão pelo objeto de estudo resultou de uma diversidade de fatores, que juntos favoreceram a escolha feita. Obviamente foi decisivo o fato de poder estar no Cariri e conhecer de perto o que eu sabia apenas através da música de Gonzaga. Antes de ser pesquisador da música da região, o que eu conhecia era por meio de um repertório que lhe representava, ou seja, através da obra de Luiz Gonzaga. Pelo menos era assim que eu pensava. Também vale salientar o fato de que, o repertório que eu conhecia da *música popular brasileira*, representada por músicos como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo, Chico Buarque e muitos outros artistas tinha também um pouco de *baião*. Percebi que, de alguma maneira, a cultura tradicional do Cariri cearense estava presente em outros lugares do Brasil, ou que pelo menos tinha “atravessado as fronteiras” da Chapada do Araripe, através da influência de Luiz Gonzaga e sua música. Isso despertou-me a atenção e instigou-me a entender se, de fato, o que se ouve e conhece do Cariri, por meio da música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, o *baião*, é realmente, real. Assim, apesar de ter traçado um caminho no início da investigação, que de forma macro se mantém, confesso que em alguns momentos optei por percorrer caminhos diferentes, embora sem grandes desvios.

## OBJETO DE ESTUDO E OBJETIVOS: DELIMITAÇÃO E PROPOSTA

“Pisa no pilão tum... oi!  
 Pisa no pilão tá...!  
 Pisa no pilão, meu bem  
 Pisa o milho pro xerém, pra fazer fubá  
 Oi! Pisa no pilão cabocla  
 Quero ver dentro da roupa tu sacolejar.”<sup>12</sup>

O objeto desta investigação é a cultura tradicional do *Cariri cearense* (estudada a partir dos agrupamentos musicais tradicionais da região) e a música popular brasileira (representada pelo gênero musical *baião*), com o intuito de entender a importância da cultura do Cariri em âmbito nacional. Com este estudo tenho como objetivo verificar de que forma a primeira foi utilizada pelo músico Luiz Gonzaga na concepção artística de sua obra musical e, considerando o *baião* como um dos mais importantes gêneros da música popular urbana no Brasil e sua inserção no cenário musical brasileiro, pretendo entender até que ponto a música dos agrupamentos musicais tradicionais caririenses está presente no que se convencionou chamar de *música popular brasileira*, tendo o *baião* como seu representante ou veículo de divulgação.

A partir da desconstrução das partes de um gênero musical, pelo que denominei operativamente na tese como fragmentação de *elementos intrínsecos constitutivos* – feita por meio da análise proposta, buscando conhecer os *elementos constitutivos* deste *complexo musical* que é o *baião* – pretendo demonstrar: 1) como se deu sua criação, 2) quais elementos da música caririense são encontrados na sua constituição e 3) qual a representação destes elementos dentro do gênero.<sup>13</sup> Esta é uma maneira de identificar os elementos que compõem uma música – um gênero musical – por meio da definição de *critérios classificatórios para a caracterização de um gênero musical*. Pretendo mostrar que, a caracterização do *baião* como gênero da música popular urbana do Brasil requer a organização de critérios classificatórios, que podem ser aplicados a outros gêneros musicais com as mesmas características, funções e constituição, com a finalidade de definir de maneira sistematizada

<sup>12</sup> Música “Pisa no pilão” (1961) de Zedantas e Luiz Gonzaga.

<sup>13</sup> Elementos musicais *intrínsecos* estão relacionados à “questões rítmicas, melódicas, de harmonia ou arranjo, das formas, enfim, elementos da estrutura sonora, ou outros, como instrumentação, interpretação e execução.” (IKEDA, 2000, p. 2) Os elementos *extrínsecos* são todos os outros que também fazem parte da música e a compõem e estrutura como manifestação.



tais rotulações, criadas por força das circunstâncias, pela vontade de artistas/compositores ou pela obrigação de atender o mercado fonográfico vigente.

Com a intenção de demarcar a investigação no tempo e no espaço, bem como demarcar o repertório a ser escutado e estudado – em virtude do volume de informações –, optei por analisar com maior atenção as principais músicas gravadas por Luiz Gonzaga na primeira fase da sua carreira, sendo fundamentais as composições de sua autoria e de seus principais parceiros musicais, inspiradas na realidade sociocultural nordestina vivenciada por ele e por alguns de seus companheiros compositores. Para esse procedimento, o foco de atenção foram as gravações dos discos de 78 RPM (de 1941 a 1964), porém, com ênfase no repertório somente até o final da década de 1950, mais precisamente até 1959. Este recorte temporal permitiu que eu ouvisse as músicas da “fase de ouro” do *baião* e, até o surgimento da *bossa nova*, em 1958, isso porque, a partir deste ano, o *baião* sofreu um declínio, devido a ascensão deste último gênero e também da *jovem guarda*, perdendo o espaço nas rádios, sem tanta atenção das gravadoras e com espaço reduzidos nas casas de show.

Supondo que os elementos característicos da cultura tradicional do *Cariri cearense* foram matéria prima para a obra musical de Luiz Gonzaga – tendo em vista que o músico nasceu e viveu até os dezessete anos de idade na região e que sempre admitiu abertamente o uso destes na constituição do *baião* – a análise do repertório dos agrupamentos musicais tradicionais característicos do Cariri, bem como o estudo destas formações em si e suas particularidades tornaram-se essenciais. As informações obtidas deram subsídios para definir e comprovar o que eu queria: mostrar em que medida houve a influência destes elementos na música de Gonzaga e, conseqüentemente, em que grau se encontra a sua presença na música nacional.

Realizar um estudo dos agrupamentos musicais tradicionais – enquanto formações sociais caracterizadoras de identidades – e do seu repertório permitiu-me entender como o músico, Luiz Gonzaga, em parceria com outros compositores, apropriou-se da cultura tradicional regional caririense de maneira brilhante, para formatar um novo gênero musical urbano, utilizando características de cunho musical, mas com a presença inseparável de elementos coreográficos e porque não dizer cênicos, poéticos e indumentárias bem particulares, sem prejuízo para diversos outros elementos recorrentes ou não. Além disso, considerei importante também o repertório que Gonzaga conheceu no Rio de Janeiro, a partir

de 1939, mais especificamente a música que teve contato nas ruas e que tocava nas rádios naquele período, cuja descrição será feita em momento oportuno.

## HIPÓTESE

“Eu lhe dei vinte mil réis  
pra pagar três e trezentos.  
Você tem que me voltar  
dezesete e setecentos.”<sup>14</sup>

A decisão sobre qual repertório deveria ser analisado para este estudo foi tomada a partir de questões bem específicas que, ao meu ver, eram essenciais para alcançar os objetivos propostos. Partindo do pressuposto de que o *baião* seria o gênero musical a ser estudado para entender a inserção da música tradicional do *Cariri cearense* por todo o Brasil, tomei como certo que seria necessário estudar também a “música do outro”, portanto, o que não era o repertório comum a Luiz Gonzaga no período que passou a viver no Rio de Janeiro, mas que lhe serviu como matéria prima para a sua empreitada musical profissional.

Isto posto, cheguei à algumas suposições. A cultura de “um lugar” passa a fazer parte de outra, de “outro lugar”, em diferentes circunstâncias, por diferentes motivos, num espaço de tempo nem sempre facilmente medido, por exemplo, quando a primeira é utilizada como elemento exótico na segunda, por meios diversos (como através da música), por razões que podem ser sociais, culturais ou econômicas e, às vezes, sem possibilidade de precisão temporal quanto a sua implantação e aceitação. A apropriação que os representantes da “cultura hegemônica” fazem da “cultura de minoria” é um caminho que às vezes pode trazer duplos resultados, pois, a partir do momento que a cultura dominante utiliza elementos importantes caracterizadores da cultura dominada – para os mais diversos propósitos – está, ao mesmo tempo, tratando-a como algo que deve ser refinado, portanto, vendo-a como primitiva ou em “estado bruto” e que deve ser lapidada (melhorada), mas, também, considerando-a como tão importante quanto a sua e, por isso, a valoriza.

Suponho, então, num primeiro momento, que foi isso que aconteceu com a música do *Cariri cearense* (dominada) e a música urbana corrente no Rio de Janeiro (dominadora).

---

<sup>14</sup> Música “Dezesete e setecentos” (1947) de Luiz Gonzaga e Miguel Lima.

Sendo assim, se isso de fato é verdade, corre-se o risco de que esta se sobreponha à sua, ou seja, que a dominada passe a dominar (ou predominar mais que a outra) e, desta forma, a sociedade passa a aceita-la e respeitá-la. Essa valorização torna a “cultura de minoria” algo relevante dentro do novo ambiente e, por este motivo, pode tornar-se, pois, “cultura hegemônica” também, passando a fazer parte do rol de dominação.

Ora, isso não quer dizer que a cultura dominadora, na verdade os indivíduos que pertencem a essa cultural aceitem a situação desta forma, tão naturalmente, e, para manter seu *status* continuam rotulando-a como regional – embora se utilizem dela – para que esta permaneça uma referência de algo menor ou mais restrito, mas com a desculpa de ser autêntica e por isso valorizada. Essa inferência é, na verdade, uma analogia que se refere ao reconhecimento da *música nordestina* – pelos moradores da região Sudeste, por exemplo – como algo relevante para o patrimônio cultural brasileiro e, supostamente, lhe rendem homenagens (uma das discussões da tese), pois este repertório caracteriza-se como “música autóctone” que deve ser preservada.

Ao rotularem tal manifestação como *regional* não a reconhecem como *nacional* também, mantendo-a como algo restrito a um único ambiente. Essa lógica do regional como algo importante – e não deixa de ser – dentro de um organismo maior (nacional) é uma forma das pessoas em geral verem a música do Cariri cearense, quer dizer, a cultura caririense – visto que a música é cultura – como algo de alto valor identitário, pois guarda crenças e costumes essenciais para a manutenção de uma sociedade. Assim, sendo o *baião* um gênero musical de grande inserção no cenário musical brasileiro, não reconhecê-lo como música nacional é não o entender como representante também da cultura brasileira, e isso faz desta concepção um ato de desvalorização do mesmo. Essa atitude contraria a proposta inicial (aparentemente verdadeira) de valorizá-la, em detrimento de uma realocação propositalmente discriminatória, cujas intenções são as mais diversas, menos a da justiça. Por isso a necessidade de estudar ambos os repertórios, entendê-los para, em seguida, apresentar uma discussão e mostrar conclusões sobre o debate.

A ideia de demonstrar que elementos da cultura tradicional do Cariri cearense, portanto, da cultura regional do Nordeste do Brasil fazem parte da cultura brasileira, pensada genericamente como se costuma fazer, exige que se proponha um “critério de investigação”, ou seja, um caminho convertido em proposta metodológica, para se verificar e buscar orientação para comprovar o que se quer. Assim, no intuito de buscar elementos

caracterizadores dessa cultura nacional brasileira pertencentes “originalmente” a uma região específica, neste caso, o *Cariri cearense*, busquei como marco estratégico analisar a obra do músico Luiz Gonzaga, entendida de maneira genérica, porém, delimitada cronologicamente. Ao mesmo tempo analisar também os agrupamentos musicais tradicionais do *Cariri cearense*, sendo o *baião* representante do nacional e o segundo como exemplo do regional. Na verdade, como são vistos pelo mercado fonográfico (e não por conceituação minha), obviamente, mantendo a mesma relação entre a *bossa nova* e o *baião*, por exemplo. Desta forma a música é o *elemento caracterizador*.

Luiz Gonzaga iniciou sua carreira profissional como músico em 1939, no Rio de Janeiro, atuando nas ruas, porém, começou a gravar apenas em 1941 e, somente em 1946 sua música tornou-se conhecida do grande público, pois passou a ser veiculada no rádio de maneira mais intensa, permanecendo até 1959 como um dos principais gêneros musicais daquela época. Por este motivo delimito o estudo do seu repertório para o período de 1941 a 1959, respectivamente, o ano em que Luiz Gonzaga começou a gravar e o ano em que houve um declínio do *baião*, com a rápida ascensão da *bossa nova* e, pouco tempo depois, da *jovem guarda*.

Antes disso, entre 1912 e 1930, Luiz Gonzaga estava em Exu, no Nordeste do Brasil. Esse período representa o ano de seu nascimento e o momento em que foi embora de sua cidade natal, cujo histórico será retratado em momento oportuno desta tese, por ocasião de um pequeno relato que faço da sua biografia, no item Pequena biografia, na Capítulo III – LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO. Assim, até chegar ao Rio de Janeiro, em 1939, houve um período longo de nove anos em que o músico esteve no exército brasileiro. Os dois anos que Luiz Gonzaga passou trabalhando já como músico no Rio de Janeiro, de 1939 a 1941, foram essenciais para lhe dar experiência para as suas primeiras gravações. E, até sua música ser realmente reconhecida do grande público, em 1946, Gonzaga passou por diversas dificuldades artísticas (e financeiras). Então, é desta forma que delimito cronologicamente o estudo da obra musical de Gonzaga.

Geograficamente detenho-me apenas a dois espaços, como já descrevi: o primeiro é a região do *Cariri cearense*, envolvendo somente os municípios que compõem o CRAJUBAR, no Ceará e mais o município de Exu, em Pernambuco. O segundo espaço foi a cidade do Rio de Janeiro, não exatamente como espaço físico ou área geográfica, mas como um ambiente social e cultural onde convergiam as mais variadas manifestações artísticas

sendo, portanto, para este estudo, o espaço representativo da presença/existência da música urbana nacional que Gonzaga teve contato após a sua saída do exército, como um ambiente cultural importante para o Brasil da primeira metade do século XX (e ainda hoje).

Pela complexidade do objeto de estudo alguns procedimentos foram mudados, ao longo de todo o período da investigação, para melhor atenderem as novas necessidades metodológicas. Conforme os problemas iam surgindo optei por algumas frentes de ação: inicialmente estudar a zona em que Gonzaga nasceu e as tradições musicais que se manifestam na região, além do ambiente que passou a viver, no meio urbano, a partir de 1939: a cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil. O repertório que compõem a obra musical de Gonzaga foi delimitado não apenas para facilitar a análise, levando em consideração o volume de sua obra, mas também para ter um foco de atenção, visto que o período escolhido é justificável devido a sua importância para a cena musical brasileira.

O nascimento de gêneros de música popular urbana ocorre, geralmente, a partir de necessidades, mas também de imposições muitas vezes alheias às vontades dos próprios compositores. Obviamente que essas necessidades que afetam a produção artística são de diferentes espécies, daí a necessidade de estudar o “músico como criador”, mas também o “músico como intérprete”. O estudo cronológico do repertório de Luiz Gonzaga mostra não apenas o seu amadurecimento como compositor, mas também as transformações ocorridas e importantes para se entender a sua produção artística e como se chegou a determinados denominadores para a concepção da sua obra. Para se chegar ao entendimento sobre os gêneros musicais e seus estilos, sua classificação, suas subdivisões foi necessário estabelecer parâmetros de estudos para a análise musical, além do tipo de análise.

Para organização metodológica e didática da investigação e, também, no que diz respeito à orientação do leitor – para um entendimento mais apropriado do tema e do objeto – optei por uma breve explanação da biografia de Luiz Gonzaga, desde o seu nascimento, passando pelo período de sua adolescência e fase adulta e, posteriormente, sua profissionalização como músico. Também apresento breve descrição da biografia de Humberto Teixeira, importante responsável pela concepção do gênero musical em estudo.

## JUSTIFICATIVA E UTILIDADE

A música popular no Brasil é um segmento artístico de grande relevância e representatividade no país, sendo considerada sua participação como coadjuvante em momentos importantes, para a consolidação de identidades, a proposição de novas formas de manifestações sociais, a contraposição à ditadura militar e a luta pela democracia, a mudança estética que a música imprime em outras áreas artísticas, a busca por ideais de igualdade, entre outras coisas. Por esses e vários outros motivos é importante o estudo da música popular brasileira, a partir do viés da ciência.

A música, sobretudo a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. Para completar, ela conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. Portanto, arrisco dizer que o Brasil, sem dúvida uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para *ouvir* música, mas também para *pensar* a música. (NAPOLITANO, 2005, p. 7)

Os estudos acadêmicos na área da música popular têm crescido em alguns países nos últimos anos.<sup>15</sup> É o que se vê, por exemplo, a partir das atividades da *International Association for the Study of Popular Music – IASPM*, juntamente com as suas ramificações, como é o caso da Latino Americana.<sup>16</sup> No Brasil, muitas pesquisas realizadas nos cursos de mestrado e doutorado, junto aos programas de pós-graduação, tem até influenciado a abertura de linhas de pesquisa exclusivas. Além disso, os estudos interdisciplinares também têm crescido, favorecendo o aprofundamento dos estudos na área sobre alguns temas. Com o reconhecimento da música popular como objeto de interesse dos pesquisadores, e, também, pelo entendimento que se tem de que a música popular deve estar presente dentro da

---

<sup>15</sup> “En el entorno anglosajón la América Latina ha sido poca atendida, y ocurre otro tanto en las historias generales de la música occidental. Cuando se incluye la música latinoamericana en estas obras, se hace de forma breve y parcial, y na vez que hemos concluido la lectura o la consulta quedan ante nosotros muchas interrogantes sin respuestas. Las referencias más actuales relacionadas con compositores, intérpretes, géneros e instituciones, entre otros, se encuentran en los diferentes artículos y entradas léxicas publicadas en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999-2002), donde se ha pretendido subsanar en lo posible la situación arriba describa; no obstante, la información disponible sigue siendo insuficiente.” (FERNÁNDEZ e RODRÍGUEZ, 2010, p. 19)

<sup>16</sup> Vale destacar que o **X** e o **XI Congressos IASPM-AL** ocorreram no Brasil, nas cidades de Salvador/BA (2014) e Campinas/SP (2015), respectivamente.

academia – como acontece tradicionalmente com a música erudita –, algumas Universidades no Brasil têm criado cursos de graduação em música popular, como é o caso da Universidade de Campinas/UNICAMP, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Universidade Federal da Bahia/UFBA, entre outras. Todas elas no Brasil.

A história, no seu frenesi contemporâneo por novos objetos e novas fontes, tem se debruçado sobre o fenômeno da música popular. Mas esse namoro é recente, ao menos no Brasil. A música popular se tornou um tema presente nos programas de pós-graduação, sistematicamente, só a partir do final nos anos [19]70, sendo que o *boom* de pesquisas, no Brasil, ocorreu a partir do final dos anos [19]80. Apesar da presença constante do tema nos trabalhos acadêmicos, há muito o que discutir, debater, investigar. (NAPOLITANO, 2005, p. 7-8)

Estudar a música do Cariri é também uma forma de conhecer a região, seus costumes, as suas tradições, enfim, o modo de vida das pessoas. É uma maneira de conhecer um pouco do que nos chegou na atualidade, ao longo de anos, a partir da chegada de diversos povos na “terra dos índios *Kariri*” e tentar contribuir para o reconhecimento da região como de grande importância para a cultura nacional.

Apesar das publicações existentes, que expõem resultados de pesquisas sobre a região em geral e, sobre sua música mais especificamente, ainda não é possível ter um amplo e, principalmente, profundo conhecimento sobre os grupos musicais tradicionais do *Cariri cearense* e nem sobre o seu repertório. Isso acontece porque os estudos existentes ainda são bastante escassos, embora se saiba da relevância destes grupos e da sua música, pelas particularidades que carregam em suas performances e por sua constituição enquanto conjunto ou agrupamento. Muito ainda deve ser estudado sobre a temática em si e a partir de diferentes abordagens. Esta investigação surgiu da vontade de entender certas particularidades da música tradicional cariense, que pudessem auxiliar na resolução dos questionamentos feitos e verificar até que ponto ela pode ser considerada como um elemento importante na constituição do que se convencionou chamar de música popular brasileira.

Não por acaso, pesquisando, anteriormente sobre a *música de Luiz Gonzaga* e, na atualidade, sobre os *velhos sanfoneiros e a sanfona*, um aspecto que tem me chamado a atenção: a escassez de estudos ou trabalhos escritos sobre músicos e música situados, por assim dizer, ‘distantes da escrita’. Refiro-me, respectivamente, a músicos que não frequentaram escola de música, e a gêneros ou estilos musicais brasileiros classificados, quase sempre, como *populares*, mas, não incluídos entre os ‘nacionais’ [eu diria, leia-se ‘nobres’ ou ‘de salão’]. Nestes termos, menciono, por exemplo, o *baião*. Essa

escassez, ou até ausência de dados se estende também a certos instrumentos [...]. (VIEIRA, 2006, p. 51)

Embora seja relevante a contribuição que o resultado trará aos estudos científicos, como se ressalta em momento oportuno, não é, definitivamente, um esgotamento do assunto. É necessário que, cada vez mais, surjam interessados em pesquisar sobre a música caririense, quer dizer, a música do *Cariri cearense*.

A ausência de estudos sobre a música popular e tradicional do sertão nordestino brasileiro é uma realidade e, por este motivo, é relegada muitas vezes a um plano sem grande relevância no cenário musical nacional. Não porque não seja importante de fato, ao contrário, mas porque não está em evidência ou não lhe é permitido isso, porque não faz parte das grandes manifestações musicais dos grandes centros culturais e artísticos do país, ao mesmo tempo que não se adequa aos padrões fonográficos e mercadológicos. Mesmo com os estudos sobre a música popular em voga, a música tradicional ainda fica em segundo plano.<sup>17</sup>

As pesquisas desenvolvidas no âmbito do curso de Música da Universidade Federal do Cariri/UFCA desde 2010 – mesmo que ainda modestas – e também a investigação empreendida em decorrência desta tese têm gerado resultados interessantes, com publicações e participações de professores e alunos em eventos científicos dentro e fora do Brasil.<sup>18</sup>

A grande quantidade de manifestações musicais existentes na região do CRAJUBAR – para não citar toda a região do *Cariri cearense* – mesmo com foco apenas nos agrupamentos musicais tradicionais é um rico e pouco explorado objeto de estudo para pesquisas acadêmicas. Apesar disso há apenas um pequeno número de trabalhos e ainda pouca reflexão sobre a produção musical da região. O número de publicações a respeito da

---

<sup>17</sup> Todas as pesquisas acadêmicas, na área de música, que têm sido desenvolvidas no Estado do Ceará, tem contribuído sobremaneira para o crescimento da área na região. O Ceará possui atualmente quatro cursos de graduação em música. O primeiro foi fundado há mais de trinta anos na Universidade Estadual do Ceará/UECE, com sede em Fortaleza, a capital, e oferece formação em música com duas habilitações: licenciatura e bacharelado (em piano, flauta, saxofone e composição). O segundo curso foi criado na Universidade Federal do Ceará/UFC, também em Fortaleza, no ano de 2005. Na mesma instituição foram implantados em 2010 e 2011 mais dois cursos, em Juazeiro do Norte e Sobral, respectivamente.

Os três últimos cursos oferecem como habilitação a *licenciatura*: são cursos para a formação de professores para escolas. Faço referência a esses cursos para informar sobre alguns dados importantes: o Estado do Ceará tem atualmente mais de oito milhões de habitantes e quatro cursos de graduação em música, porém, nem todos os professores tem doutorado **na área de música**.

<sup>18</sup> Considero importantes os resultados de pesquisas apresentados por mim no IX Congresso da IASPM-AL ocorrido em Caracas, Venezuela, em 2010 e o X Congresso da IASPM-AL ocorrido em Córdoba, Argentina, em 2012. No XI Congresso da SIBE, ocorrido em Lisboa, Portugal, em 2010 e o XII Congresso da SIBE, ocorrido em Cáceres, Espanha, em 2012. Também considero importante a publicação do livro “Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense” (COOPAT; MATTOS, 2012) e “Conexões de saberes musicais” (ALMEIDA; MATTOS, 2013).



música do Cariri é, portanto, bem reduzido. A revisão de literatura que fiz, com atenção para as publicações sobre esses agrupamentos e a obra musical de Luiz Gonzaga é ainda bem pequeno. No caso de Gonzaga refiro-me às publicações sobre a sua música e não biografias.

Assim, não considero necessário apresentar dados estatísticos deste levantamento, pois entraria em questões bem específicas e esse não é meu foco de atenção. Porém, pelos textos disponíveis cujas citações são apresentadas mais adiante no corpo deste trabalho e pela crítica que se encontra em muitos deles, vejo que é urgente e necessário que se faça justiça ao *baião* – pela importância que tem para a música brasileira – à música tradicional do *Cariri cearense* e as manifestações culturais em geral da região que tem a música como parte integrante dos seus elementos constitutivos e, também, a tudo que essa música tradicional revela da cultura caririense, servindo como um veículo extremamente eficaz para esse fim.

Também não poderia deixar de lado a necessidade de referendar, por meio de mais um trabalho acadêmico, a importância da obra de Luiz Gonzaga como parte integrante da cultura musical nacional e de seu parceiro Humberto Teixeira, cujo centenário natalício se comemora neste ano de 2015. É preciso revelar, mostrando com clareza, tudo que o *baião* representa para o que se convencionou chamar de música popular brasileira e que a cultura do *Cariri cearense*, em forma de música, está em todo o Brasil.

Geralmente, o que se lê é que “A obra do cantor, compositor e sanfoneiro, que já influenciou três gerações de músicos brasileiros, colocou o Nordeste no cenário principal da música popular brasileira moderna” ou que “[...] foi o maior responsável pelo ingresso de cultura nordestina em meio à população do sul do País” e ainda que é “um dos pilares que sustentam a MPB, ao lado de Noel Rosa e Tom Jobim”. Também citam que é um dos “[...] fundadores de nossa música popular [...]” e que “[...] em qualquer lista que se preze, seja qual for a ótica ou o método, o nome de Luiz Gonzaga se faz imprescindível.” (RENNÓ, CHAGAS e BRUNO, 1990, p. 11-12) Porém, muitos outros autores não entendem dessa forma. Demonstrarei isso ao longo do texto.

Raramente se encontra um texto que fale da necessidade de estudar a sua obra devido a

[...] expressiva presença da obra de Luiz Gonzaga na cultura musical brasileira, quanto pela carência existente de estudos acerca da música nordestina. Predomina, nos estudos até então realizados,

uma orientação para a análise de manifestações musicais presentes, sobretudo, na Região Sudeste. Tais pesquisas destacam o período de êxito do samba carioca, ocorrido nas décadas de 30 e 40, e o surgimento de outros movimentos musicais, como a bossa nova, os festivais da MPB, a jovem guarda, a tropicália e, mais recentemente, o rap.

Com isso, constatamos que não houve um estudo aprofundado do período musical de 1946 a 1955, momento em que o baião e seu estilizador Luiz Gonzaga eram as principais referências da música nacional. Verificamos, ainda, uma desconsideração sobre a importância histórica da música produzida no Nordeste e sua diversidade de ritmos, na formação da música popular brasileira.<sup>19</sup> (SANTOS, 2004, p. 22)

A região do *Cariri cearense* tem sido objeto de estudo acadêmico de algumas áreas de conhecimento já há alguns anos, fato que pode ser constatado pelas obras acessíveis, com publicações oficiais ou não, que tratam da “cultura caririense”. Estudos com diferentes abordagens e de diversas áreas do conhecimento, que tratam de assuntos também diversos, com destaque para a religiosidade (sendo o catolicismo muito forte na região, pela figura de padre Cícero), para a música (principalmente, a música popular tradicional), para as festas locais (a maioria ligadas às tarefas comuns do dia-a-dia de homens e mulheres), para as migrações (principalmente as imigrações), para a geografia cultural e assuntos da geologia (com destaque para os trabalhos da Universidade Regional do Cariri/URCA e do Geopark Araripe) e também para a economia (a região tem vivido nos últimos anos um grande crescimento econômico e populacional). Obviamente para diversas outras áreas do conhecimento, porém, penso que essas merecem destaque, pois apresentam um perfil adequado para o que se quer demonstrar.

Com uma olhada sem grande profundidade foi possível encontrar, no início desta investigação, ou seja, em 2010, que já existiam alguns trabalhos onde a música do Cariri era objeto de estudo. Tive a oportunidade de conhecer seis estudos importantes sobre a cultura musical da região, que foram realizados e/ou publicados durante a década de 2000. Alguns por ocasião de um projeto interinstitucional de mestrado acadêmico, entre a Universidade

---

<sup>19</sup> Algumas considerações: Não considero a música de Gonzaga puramente “música nordestina”. Logo em seguida, ao referir-se assim à música de Gonzaga diz que ela era a principal referência na música nacional. Finalmente fala da ausência de estudos da música produzida no Nordeste. Não entendi se o autor se refere à música de Gonzaga: o *baião*.

Estadual do Ceará/UECE e a Universidade Federal da Bahia/UFBA (2000-2002), dois na área de Antropologia, um na área de Sociologia e outro na área de Políticas Culturais.<sup>20</sup>

Das seis investigações, duas delas discutem manifestações religiosas que têm a música como parte do rito. A primeira é a dissertação de mestrado de Ellery (2002), onde a autora faz um resgate histórico, musical e cultural de um grupo católico de beatos e analisa as adaptações do *Officium Parvum*. O segundo, de Rocha (2002), é um estudo da função desempenhada pela música enquanto componente do rito mortuário no Cariri cearense – a *sentinela* –, com um referencial teórico que permite a análise da música e da religião como um todo integrado no ritual. O terceiro trabalho é a dissertação de Veríssimo (2002), que estuda os músicos-agricultores da *Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto* – um agrupamento musical tradicional da região do Cariri cearense – realizando uma análise da narrativa musical e dramática e dos aspectos de espontaneidade na execução instrumental feita pelo grupo, bem como sobre a confecção dos instrumentos, a substituição dos músicos por familiares e a representação social da sua música.

Há também duas pesquisas com a música do *Cariri cearense*. O livro *Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70* (MARQUES, 2004), onde o autor apresenta “[...] os movimentos culturais das décadas de 70 e início de 80 no sul do Ceará [...] e [...] discute o conceito de memória como importante instrumento para se compreender a modernização em áreas periféricas da produção cultural do Brasil contemporâneo.”<sup>21</sup> O trabalho de Jane Meyre Silva Costa (2007)<sup>22</sup>, de cunho político-cultural, que busca uma interpretação sobre as expressões musicais das juventudes urbanas cearenses no *Movimento Cabaçal* – um movimento que busca a valorização da cultura nordestina, aliando-se a elementos da contemporaneidade – para compreender as políticas culturais vigentes no Ceará. Há outro trabalho de Ewelter de Siqueira e Rocha (2012)<sup>23</sup>, intitulado “Antropologia Fílmica e estudos de performance em etnomusicologia: imagens e contextos da música”. Este último era sua investigação de doutorado, na época

---

<sup>20</sup> Isso não quer dizer que não existam outras investigações sobre a música da região, porém, não da maneira como estes abordam, tendo a música como principal objeto de estudo.

<sup>21</sup> Deste mesmo autor há um livro mais recente. Na verdade, um compilado de vários textos seus. (MARQUES, 2014)

<sup>22</sup> COSTA, Jane Meyre Silva. *Movimento cabaçal: expressão musical da juventude e as políticas culturais do Ceará*. Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade. Fortaleza, 2007. Acessado em 27/06/2015. Disponível em [\[http://www.uece.br/politicasece/index.php/arquivos/doc\\_view/80-janemeyresilvacosta1?tmpl=component&format=raw\]](http://www.uece.br/politicasece/index.php/arquivos/doc_view/80-janemeyresilvacosta1?tmpl=component&format=raw).

<sup>23</sup> Rocha, Ewelter de Siqueira e. *Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2012

ainda em andamento, cujo título foi alterado. Outros trabalhos têm sido encontrados ao longo da investigação.<sup>24</sup>

No início deste trabalho investigativo esta era a realidade bibliográfica que tive acesso sobre a música do *Cariri cearense*. Porém, sendo a obra musical de Luiz Gonzaga uma referência importante para o estudo em questão – já que este era um projeto que propunha apresentar a região como um local importante e inspirador para a música brasileira – considerei necessário conhecer a literatura disponível sobre o este músico. Nestas incursões, rapidamente uma vasta bibliografia de Gonzaga trouxe-me informações importantes sobre a sua música; declarações suas exaltando a importância da música do sertão nordestino para a síntese musical que criou, o *baião*, e, sobre suas andanças no Cariri, após o sucesso do gênero, fazendo shows ou mesmo como um visitante – um ex-morador que volta para a sua casa. É importante salientar que, grande parte das publicações sobre Gonzaga é de cunho histórico ou jornalístico, desta forma, nesta tese receberão comentários com maior atenção os estudos acadêmicos (que são em menor número) e, principalmente, aqueles que têm a música como objeto de estudo.

Biografias de Luiz Gonzaga existem várias, cada uma propondo um novo olhar sobre a vida do músico. Muitas trazem informações repetidas, apresentadas com um texto diferente para parecerem novas. A grande maioria das publicações atuais antecede o seu centenário natalício, que ocorreu em 2012, ocasião em que muitos lançamentos aconteceram.<sup>25</sup>

Destaco também a existência de alguns que, embora não tratem diretamente da figura de Gonzaga e sim do “forró”, do “baião”, da “música nordestina”, entre outras coisas, tem relação com o músico. A seguir enumero algumas publicações que, cronologicamente, compõem a literatura sobre o músico e sua música, ao mesmo tempo que faço um breve informe sobre o seu conteúdo.<sup>26</sup> Tive acesso a alguns destes livros e todos aqueles que utilizei estão devidamente citados:

---

<sup>24</sup> Devo destacar as investigações de dois grandes pesquisadores da cultura do *Cariri cearense*: os professores Dr. Gilmar de Carvalho e Dr. Oswald Barroso. Cito-os em alguns momentos durante a tese. Ambos colaboraram em um trabalho que desenvolvi durante 2011 e 2012. (COOPAT e MATTOS, 2012)

<sup>25</sup> Na página web [<https://fabiomota1977.wordpress.com/livros/>] Fábio Mota faz uma lista de “todos os possíveis livros publicados sobre Luiz Gonzaga”. Ele lista os seguintes:

<sup>26</sup> Apesar de uma longa lista de livros sobre este músico, nem todos foram utilizados na tese.

- SÁ, Sinval. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida: vida e andanças de Luiz Gonzaga, Rei do Baião*. Ceará: Edições A FORTALEZA, 1966.
  - Este talvez seja o segundo livro mais antigo sobre a vida de Gonzaga. É uma biografia do músico que narra a sua trajetória durante a infância, adolescência, a sua entrada no exército brasileiro, sua ida para o Rio de Janeiro e sua batalha para lançar o *baião*.
- FERRETI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião dos dois: a música de Zedantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atuação na década de 70*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1988.
  - Ferreti lançou este livro em 1988, mas em 2012 foi lançada uma nova versão que recuperava o nome original – da dissertação de mestrado da autora – *Na batida do baião, no balanço do forró: Zedantas e Luiz Gonzaga*. É uma publicação da área sociológica onde a autora defende a parceria entre Luiz Gonzaga e Zedantas como a mais importante de sua carreira
- VÁRIOS AUTORES. *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Martin Claret/Vozes do Brasil, 1990. No mesmo ano do livro de Ângelo foi lançado este, sendo o sexto livro sobre Luiz Gonzaga.
  - O livro foi lançado logo após a morte de Luiz Gonzaga, ocorrida em 02/08/1989. Este livro busca “[...] fornecer subsídios para os interessados e admiradores da obra do ‘Rei do Baião’ e apresenta-lo, cercado de sua justa importância, às novas gerações.” Ainda segundo os autores “[...] trata-se de um grande painel que agrupa o que de mais relevante foi afirmado e comentado a respeito do artista pela mídia brasileira durante sua quase cinco décadas de carreira.” (RENNÓ, CHAGAS e BRUNO, 1990, p. 8)
- DREYFUS, Dominique. *Vida de viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1997.
  - O livro de Dreyfus é, com certeza, a melhor e mais completa biografia de Luiz Gonzaga, resultado da convivência da autora com o músico em sua casa durante algum tempo. Obviamente que os livros mais atuais devem trazer novas informações, porém, essa publicação continua uma referência.
- OLIVEIRA, Gildson. *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. 7 ed. Brasília: Letraviva, 2000.

- Esta biografia de Luiz Gonzaga foi o primeiro livro que tive acesso sobre a vida deste músico. Oliveira traz informações interessantes que, para a época em que foi publicado tornou-se mais uma referência.
- VIEIRA, Sulamita. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablumme editora, 2000.
  - O livro é resultado de uma tese de doutorado, defendida pela autora, na área de sociologia. É um livro interessantíssimo, com discussões bem aprofundadas e referendadas. Utilizo-o na tese em muitos muitos momentos, principalmente, para a discussão a respeito da classificação do *baião* como música nacional ou regional, além de me dar orientações também no sentido da caracterização do gênero, a partir de elementos extramusicais, entre outras coisas. Conheci a professora Sulamita Vieira por ocasião da minha defesa de mestrado, na qual a professora participou da banca.
- RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2001.
  - Este livro é fruto de uma tese de doutorado em musicologia da autora realizado em Liverpool. Tive a oportunidade de manter longo contato com a professora Elba Ramalho, pois de 1997 e 1999 fui seu bolsista de iniciação científica. Considero um dos melhores livros sobre Luiz Gonzaga e o baião, pois, além de traçar um interessante panorama da música brasileira – a partir da obra de Gonzaga - aborda assuntos musicais, o que é muito raro na literatura existente sobre esse músico.
- SANTOS, José Farias dos. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do Nordeste*. São Paulo: Ibrasa, 2004.
  - Esse livro é resultado de uma dissertação de mestrado do autor na área das Ciências Sociais. A partir da obra de Gonzaga e sua relação com a cultura, a sociedade e a política brasileira faz uma análise social da região Nordeste. Como ele mesmo diz: “Aponta [...] a importância da Música Popular Brasileira – com uma postura crítica da realidade – como possibilitadora de compreensão das etapas históricas e das situações sócio-regionais do país.” (SANTOS, 2004, p. 21)
- FONTELES, Bené. *O Rei e o Baião*. Ministério da Cultura.

- Este livro é uma belíssima edição comemorativa ao centenário de Gonzaga, com artigos de diversos autores – inclusive alguns citados nesta tese e autores de livros comentados aqui também –, muitas fotografias (algumas possivelmente inéditas até então) e um lindo trabalho de xilogravuras em homenagem a Luiz Gonzaga.
- MARCELO, Carlos; RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
  - Este livro foi lançado provavelmente por ocasião do centenário de Luiz Gonzaga. É um livro de cunho jornalístico. Os autores fazem uma compilação de informações sobre a história do forró, a partir da obra de diversos grupos e artistas solo. Apesar da ênfase na obra de Luiz Gonzaga são informações que, em geral, já estão organizadas em outras biografias do músico. É um texto fácil e leve. Traz ainda fotografias e curiosidades. É um livro interessante para se conhecer sobre o gênero musical, mas, do ponto de vista acadêmico não traz informações novas.
- SANTOS, Climério de Oliveira. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: CEPE, 2013.
  - Meu trabalho se diferente do livro de Santos por vários aspectos, principalmente, porque o autor trata do *forró* como assunto principal, ou seja, do gênero musical *forró*. O *forró* – como mostrarei ao longo da tese – é um derivado do *baião* e criado também pelas mãos de Luiz Gonzaga. Santos tem como objetivo demonstrar a codificação de Luiz Gonzaga para a criação deste gênero. Além disso, o repertório analisado também é diferente e buscamos suporte nas gravações de períodos diferentes, sem contar ainda, a relação que mostro entre as suas gravações e o que se tem de registro das músicas tradicionais da região do Cariri. Este é um trabalho muito interessante e utilizo-o bastante ao longo do texto, embora discordando em alguns pontos.
- DRAPER III, Jack A. *Forró e o regionalismo redentor do nordeste brasileiro: música popular em uma cultura de migração*. Columbia: University of Missouri; São Paulo: Intermeios, 2014.
  - O autor faz o estudo do gênero musical forró a partir das músicas que tratam do tema “saudade”, a partir de uma discussão sobre migração. Considero o livro relevante, no sentido que Drapper III inicia o primeiro capítulo assim:

“O gênero de Música Popular Brasileira forró sempre foi caracterizado pelo movimento.”<sup>27</sup> O autor logo no início insere o *forró* dentro da música brasileira. Apesar da sua relevância ele alerta: “[...] o leitor não deve esperar uma análise etnomusicológica do gênero.” (DRAPER III, 2014, p. 18)

No ano de 2012, por ocasião do seu centenário natalício, o músico recebeu diversas homenagens de tipos diferentes. Foram relançados discos, sendo remasterizações de gravações suas e também gravações novas, por outros artistas. Foram lançados documentários, sendo talvez o maior importante *Dominguinhos, canta e conta Gonzaga* (DOMINGUINHOS, 2012) e o filme *De pai pra filho*<sup>28</sup>, cujo enredo trata da relação complicada que tinha com o seu filho “Gozaguinha”.

Sabe-se que Luiz Gonzaga presenteava muitos sanfoneiros com novos instrumentos. Em referência a essa sua ação foi feito o documentário *As sanfonas de lua*, (2002) que foi relançado em 2012.<sup>29</sup> Durante o seu centenário foi produzido um filme “Gonzaga – de pai para filho”.

Foram publicados vários livros – todos eles citados acima. Na sua cidade, em Exu, foi feita uma grande festa em alusão a data. Neste ano, escolas de diversas partes do Brasil incluíram atividades em alusão ao músico.<sup>30</sup>

Na internet foram criadas várias páginas sobre Luiz Gonzaga ou sobre o *baião*. O Google, no dia do seu aniversário o homenageou com um Doodle.

Ainda por ocasião do centenário de Luiz Gonzaga a Escola de Samba Unidos da Tijuca, apresentou o enredo “O dia em que toda a realeza desembarcou na Avenida para coroar o Rei Luiz do Sertão”, com a qual a escola foi a campeã do carnaval de 2012, no Rio

---

<sup>27</sup> Essa mesma frase aparece também na contracapa do livro. Lamentavelmente não tive acesso a esse livro em tempo hábil. Seria um material importante para as discussões que desenvolvo.

<sup>28</sup> O filme “Gonzaga – de pai pra filho”, de 2012, foi dirigido por Breno Silveira e escrito por Patrícia Andrade. Foi lançado oficialmente em 26 de outubro de 2012. Acessado em 26/07/2015. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gonzaga\_-\_de\_Pai\_pra\_Filho].

<sup>29</sup> Rezende, Mário. *As sanfonas do Lua*. 2002. Informações disponíveis em: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2012/11/19/internas\_viver,408345/documentario-em-as-sanfonas-do-lua-em-sobre-luiz-gonzaga-e-exibido-na-tv.shtml]. Acessado em 29/09/2015.

<sup>30</sup> Todos os anos as escolas de Ensino Fundamental e Médio do Brasil (crianças e adolescentes) comemoram as festas juninas e, sem dúvida, o repertório das atividades é sempre de músicas de Luiz Gonzaga. Incluo aqui as escolas públicas e privadas. Talvez, com exceção de escolas não católicas, onde o regime religioso não permita.



de Janeiro. A bateria da escola, sob o comando do mestre Casagrande, misturou forró e samba.<sup>31</sup>

Na intenção de estudar o *baião* foi necessário discutir também sobre os outros ritmos presentes no repertório de Luiz Gonzaga e, sendo o *forró* uma derivação do primeiro, tornou-se importante conhecê-lo, embora não seja o foco da investigação. Há, no Brasil, embora em pequena quantidade, pesquisas acadêmicas sobre este ritmo. Vale destacar, entre elas, as seguintes investigações: A dissertação de mestrado de Cordeiro (2002), que analisa as modificações ocorridas no *forró*, na cidade de Fortaleza, na década de 1990, onde o autor se detém, principalmente, na aceleração do andamento desta música, decorrente da influência de gêneros musicais da região Norte do Brasil, mas também da concepção célere do tempo na atualidade; de Mattos (2002), que trata de explicar alguns tipos de forró, a partir de novos estilos e, por fim, de Ceva (2001), um estudo do resgate e da revalorização da “autêntica” cultura nacional promovida pelo chamado movimento de forró universitário. A autora tenta mapear as interações existentes em diferentes domínios sócio espaciais da cidade do Rio de Janeiro, investigar os diferentes padrões culturais e visões de mundo, seus prováveis pontos de aproximação/distanciamento e eventuais situações de conflito. Mattos (2004), dando continuidade ao trabalho do mestrado realizado na Universidade Federal da Bahia/UFBA, realizou pesquisa aprofundar seus estudos acerca do *forró*, discutindo sobre os diversos ritmos presentes dentro da festa e realizou uma classificação inicial dos seus estilos. Este trabalho pode ser considerado como um passo inicial, mas ainda sem grandes aprofundamentos.<sup>32</sup>

A partir dessa revisão bibliográfica inicial foi possível entender o estágio das pesquisas em música na região do Cariri ou que de alguma maneira faziam referência à região, sendo esta a “fonte” para as composições de Luiz Gonzaga. Em resumo: havia estudos acadêmicos sobre a música do Cariri, mas a quantidade era ainda é pequena, dada a sua importância, considerando o volume e a diversidade musical caririense e o que se revelava era uma necessidade de realização deste projeto, como forma de ampliar o conhecimento sobre a cultura e música da região, que se caracteriza como um espaço

---

<sup>31</sup> Criação do carnavalesco Paulo Barros.

<sup>32</sup> Este trabalho não foi publicado. Foi apresentado como relatório para a *Fundação VITAE*, patrocinadora do projeto, que encerrou suas atividades nestes mesmo ano. Informações adicionais estão disponíveis em [<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-bolsa-vitae-de-artes-chega-ao-fim,20030612p3305>]. Acessado em 29/09/2015.

demarcado não apenas geograficamente, do ponto de vista territorial, mas, principalmente, a partir de uma “linha imaginária” que determina sua configuração e suas especificidades a partir da cultura regional, que permite o seu reconhecimento como tal.

Além dos livros sobre Luiz Gonzaga, há também muitos artigos (papers), textos em geral sobre o músico (matérias em jornais, blog sobre música) e trabalhos acadêmicos (monografias de graduação, dissertações de mestrado e até teses de doutorado).

Para finalizar essa justificativa de estudo do *baião* – a obra de Luiz Gonzaga – e da música tradicional do *Cariri cearense* quero comentar o seguinte trecho:

os biógrafos de Gonzaga são unânimes em considerar que a música popular do Nordeste tem ocupado uma importância significativa no País através do seu valor musical.” (RAMALHO, 2001, p. 58)

Sim, a música de Gonzaga é importante, mas não acredito que seja tão valorizada realmente. Talvez, quem sabe, por certa parcela da população consciente ou de músicos que conhecem de fato seu repertório, mas, como demonstro ao longo do texto, a realidade não é bem essa. Além disso, deve-se atentar para o fato que, grande parte das biografias de Luiz Gonzaga foram escritas por fãs e, na maioria das vezes, o texto tem uma grande carga de sentimentalismo e pouca racionalidade. Não é o caso de Ramalho, obviamente. Destaco, porém, que a grande questão é entender se a música de Luiz Gonzaga é do Nordeste.

## METODOLOGIA DE TRABALHO

- **A EXPERIÊNCIA COMO PASSO INICIAL DA PESQUISA**

A investigação iniciada por ocasião da produção desta tese começou a partir de informações prévias, obtidas de estudos já realizados por mim sobre o *baião*, desde 1997, que resultaram em uma pesquisa de iniciação científica; um trabalho de conclusão de curso de graduação; uma dissertação de mestrado; investigações pessoais e projetos acadêmicos mais atuais também a cerca deste gênero musical, da obra de Luiz Gonzaga e dos agrupamentos musicais tradicionais do *Cariri cearense*. Obviamente não são pesquisas com a ênfase que dei agora, já que tiveram outras abordagens e, por este motivo, apresentam resultados distintos do que estou buscando neste momento, mas, algumas informações

contribuíram sobremaneira para a organização da proposta apresentada para meu ingresso no programa de doutorado do Departamento de Musicologia da Universidad Complutense de Madrid (2010) e também para o resultado alcançado e apresentado agora (2015). O que quero dizer é que a investigação como um todo não se limitou às informações obtidas recentemente, a partir do prazo delimitado que qualquer pessoa tem para o término de uma tese. Minha aproximação com o assunto não é recente. Por este motivo, faço menções aos resultados de diferentes momentos, inclusive utilizando referências de entrevistas realizadas durante o período que antecedeu o início da investigação do doutorado, cuja temática, apesar de bem específica, apresenta momentos de intersecção entre os outros por mim já realizados.

A ideia de iniciar o trabalho por uma revisão bibliográfica tinha como intuito buscar uma atualização do tema escolhido, a partir da literatura mais recente disponível sobre a vida e a obra de Luiz Gonzaga, principalmente, por ocasião das comemorações do seu centenário natalício ocorridas em 2012.<sup>33</sup> É fato que, parte deste material biográfico sobre o músico eu já havia estudado, em outras ocasiões, mais especificamente o que foi publicado até 2010, para subsidiar os trabalhos investigativos anteriores, porém, muitos livros foram lançados a partir deste ano. Em seguida, concentrei-me na literatura existente sobre a cultura do Cariri, com ênfase na música, buscando sua contribuição para que eu pudesse ter um conhecimento mais amplo da região e das manifestações musicais ali existentes, visto que até aquele ano eu não conhecia de fato a zona delimitada para o estudo.

Neste ínterim busquei também bibliografia que pudesse dar sustentação teórica à investigação, com foco nas questões relacionadas às discussões sobre *gênero* e *estilo* na música popular urbana, assunto que passei a me interessar e até iniciei alguns debates, cujos resultados preliminares apresentei em encontros científicos, especificamente para poder pôr à prova as questões que levantava e as propostas teóricas que propunha. A intenção era realmente iniciar debates e de certa maneira deram resultados. Alguns estão expostos neste texto. Amplio aqui questões relacionadas à identidade e cultura, também já abordadas em trabalhos anteriores.

Tanto os livros biográficos de Gonzaga, bem como alguma literatura mais densa sobre o músico pude adquirir em lojas online, na internet (a maioria na Livraria Cultura)<sup>34</sup>. Alguns comprei também na lojinha permanente do Parque Aza Branca (em Exu/PE), outros

---

<sup>33</sup> Este assunto sobre as comemorações do Centenário de Luiz Gonzaga é tratado em momento específico.

<sup>34</sup> Livraria Cultura: Acessível em [[www.livrariacultura.com.br](http://www.livrariacultura.com.br)].

durante a Expocrato (em Crato/CE), em diferentes anos deste evento e outros mais adquiri por intermédio de amigos e conhecidos que se sensibilizaram com a minha busca pelo tema e faziam indicações e davam informações sobre novidades.<sup>35</sup> A literatura sobre os agrupamentos musicais tradicionais do Cariri é bastante limitada. Quase inexistente. O material disponível é, em sua maioria, extraoficial.

Há também trabalhos que tratam de assuntos relacionados ao *Cariri cearense* e a sua música citados na *Justificativa*. Destaco artigos sobre a música do Nordeste e que dizem respeito também à região, tais como os trabalhos de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012) e de Felipe Trotta (TROTТА, 2012).

A internet foi uma fonte importantíssima para a coleta de dados, tanto na busca por informações disponíveis digitalmente – em páginas web sobre assuntos diversos – como na busca por bibliografia específica ou relacionada, que fosse possível de ser adquirida.

As principais contribuições da internet vieram de páginas sobre Luiz Gonzaga, principalmente, a intitulada Luiz Lua Gonzaga [[www.luizluagonzaga.com.br](http://www.luizluagonzaga.com.br)] e o *YouTube*. Outra fonte documental importante foram as gravações já existentes em áudio e, principalmente, em vídeo.

Ao longo de todo o período da investigação a maior dificuldade, sem dúvida, foi conciliar o trabalho na Universidade Federal do Cariri – as aulas, os projetos acadêmicos, os serviços administrativos, entre outras coisas – e as atividades concernentes à tese. Além disso, acabei me envolvendo em diversas outras, sempre curioso por conhecer com maior profundidade o Cariri, com as suas novidades que se apresentam a cada dia: um novo lugar, uma nova pessoa, uma nova manifestação cultural, um novo sabor e um novo som. O Cariri é, por si só, a tradição e a novidade sempre presentes aos olhos dos mais curiosos.

No que diz respeito aos desafios enfrentados, especificamente os de ordem investigativa, elenco alguns que posso garantir foram desmotivadores para mim. O maior deles talvez tenha sido a morte de quatro informantes importantes, durante o período estabelecido para este fim. Foram eles: as duas últimas irmãs vivas de Luiz Gonzaga –

---

<sup>35</sup> Constantemente eu recebia de amigos que sabiam da minha investigação indicações de livros, vídeos, gravações diversas, páginas web, projetos, musicais, fotografias e informações as mais variadas sobre Luiz Gonzaga e sobre os agrupamentos musicais tradicionais do Cariri.

Chiquinha Gonzaga, 85 anos e Raimunda Gonzaga, 87 anos (conhecida como “Muniz”<sup>36</sup>) – ; a morte do compositor João Silva<sup>37</sup>, 78 anos (um dos maiores parceiros musicais de Gonzaga), em 2013 e a do cantor, compositor e sanfoneiro Dominginhos, 72 anos (considerado o herdeiro artístico do Rei do Baião), em 23/07/2013<sup>38</sup>. Porém, creio que de alguma forma compreendi que poderia seguir adiante, apesar dos contratemplos, obtendo informações a partir de outras fontes vivas, mas também do material já disponível e de alguma maneira acessível.<sup>39</sup>

Ao longo do trabalho de investigação e da busca por dados para subsidiar a proposta, percebi que deveria tomar outros caminhos para conseguir as informações que precisava, indo mais além do trabalho tradicional de campo tão previsível aos etnomusicólogos, já que possíveis informantes já não estavam vivos, por exemplo. Dei conta também de que, na verdade, muitas entrevistas previstas não trouxeram informações novas de fato e, talvez, até nem tão interessantes, tendo em vista o material que tive acesso por outros meios que acabaram oferecendo dados relevantes, sugerindo uma nova forma de pensar investigações desta natureza, principalmente, quando o principal representante da música estudada não estava vivo e não podia responder perguntas específicas que poderiam ser de grande valia.

<sup>36</sup> Araújo, Glauco. “Irmão do rei do baião, Chiquinha Gonzaga morre aos 85 anos no Rio”. Publicado em: 15/03/2011. G1. São Paulo. Acessado em 21/06/2015. Disponível em: [<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/03/irma-do-rei-do-baiiao-chiquinha-gonzaga-morre-aos-85-anos-no-rio.html>]

<sup>37</sup> “Morre no Recife João Silva, parceiro musical de Luiz Gonzaga”. Publicado em: 07/12/2013. G1. Pernambuco. Acessado em 21/06/2015. Disponível em: [<http://g1.globo.com/pernambuco/musica/noticia/2013/12/morre-no-recife-joao-silva-parceiro-musical-de-luiz-gonzaga.html>].

<sup>38</sup> “Dominginhos morre aos 72 anos em hospital de São Paulo”. Publicado em 23/07/2013. G1. São Paulo. Acessado em 21/06/2015. Disponível em: [<http://g1.globo.com/sao-paulo/musica/noticia/2013/07/dominginhos-morre-em-hospital-de-sp.html>].

<sup>39</sup> Além da perda de algumas referências para a investigação, fontes de informação, destaco mais ainda a grande perda para a cultura do Brasil o falecimento destas pessoas. Todos eram figuras importantes para a música. As duas irmãs de Luiz Gonzaga eram fontes vivas que detinham informações importantes sobre a vida deste músico. O compositor João Silva é um dos principais compositores parceiros de Luiz Gonzaga. É o autor que teve mais músicas gravadas pelo Rei do Baião ao longo de sua carreira, porém, ele não é tão mencionado na tese, pois, as músicas de João Silva gravadas por Gonzaga são de um período não contemplado na tese. A partir da morte de Luiz Gonzaga, em 1989, o músico Dominginhos passou a ser a principal referência na área, sendo apresentado por Gonzaga, em diversas ocasiões, como o seu sucessor. Além disso, Dominginhos era reconhecidamente um virtuose em seu instrumento (acordeom), superando Luiz Gonzaga. Tinha um domínio excepcional do acordeom tocando qualquer gênero musical, e não apenas o *baião*. Até a sua morte, em 2013, Dominginhos era talvez a pessoa que tivesse mais informações sobre a vida pessoal de Luiz Gonzaga, pois, desde a década de 1950 passou a viver rotineiramente com o criador do *baião*.

O que fiz foi “apropriar-me” de forma consciente e cuidadosa do material em áudio e vídeo disponíveis na internet, além do que pude adquirir em feiras livres no Cariri<sup>40</sup> e também o que estava acessível em *páginas web* sobre o músico, entre outras fontes. Levando em consideração a disponibilidade desse material em meios digitais, na atualidade, penso que é necessário agregar esse tipo de fonte documental nas pesquisas musicológicas de hoje e toma-las como referências válidas e importantes, levando em consideração o que nos oferece as tecnologias da informação atuais. O investigador deve ter o discernimento de verificar a veracidade e confiabilidade do que está disponível na web, mas, penso que não deva desprestigiar esse material e nem o negligenciar.

Cada vez mais, pesquisadores, instituições públicas e privadas, universidades e centros de pesquisa tem disponibilizado materiais de grande importância e confiabilidade, tornando o trabalho de pesquisa menos laborioso e também menos oneroso em termos financeiros, além de diminuir o tempo para se obter informações antes até inacessíveis. Em alguns casos, deve-se saber, essa busca não substitui o tradicional trabalho de campo, *in loco*, visto que o contato com as manifestações musicais e seus atores sociais é fundamental para se “sentir como se dão suas produções”, mas um não inviabiliza e nem deve invalidar o outro. Devem ser, sim, complementares.

- **TRABALHO DE CAMPO E O ESTUDO DO REPERTÓRIO PREVISTO**

Ao longo de todo o trabalho de campo específico para a tese, que se iniciou em 2010 – ano em que ingressei no programa e ao mesmo tempo passei a residir na cidade de Crato – tive contato com os integrantes dos agrupamentos musicais do Cariri, quando por diversas vezes assisti as performances de muitos desses grupos. No primeiro ano passei a acompanhá-los em datas importantes, tais como, nas edições da *Expocrato*<sup>41</sup> (2010-2014), no *Dia do Folclore* (22 de agosto) comemorado em Crato/CE (2010-2014) acompanhado da novena que se estende até o dia 1 de setembro (dia da padroeira do município), em algumas edições da *Mostra SESC Cariri de Culturas* (2010-2014), em atividades nas cidades de

---

<sup>40</sup> No Cariri são comuns as feiras livres localizadas em diversos bairros. São chamadas assim porque os comerciantes montam barracas onde vendem diversos produtos sem pagar impostos. Numa dessas feiras, em Juazeiro do Norte, pude adquirir gravações históricas de Luiz Gonzaga, comercializadas clandestinamente, em uma dessas “lojas”. São DVDs gravados em computador caseiro com registros importantes.

<sup>41</sup> Exposição Centro-nordestina de Animais e Produtos Derivados.

Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha (todas no Ceará), além de *terreiradas*<sup>42</sup> ocorridas na BEATOS, em Crato/CE e também na *Fundação Casa Grande*, em Nova Olinda/CE.

Nestes eventos assisti a vários grupos, em um curto espaço de tempo e praticamente todos no mesmo local, o que facilitou muito para conhece-los, principalmente aqueles com os quais tive contato pela primeira vez. Outros tive a chance de conhecer seus espaços, seu lugar de ensaio, seu ambiente de produção artística. Em algumas ocasiões pude filmar e fotografar alguns grupos, embora com equipamento não profissional. Em outros anos, com recursos financeiros de projetos aprovados para a aquisição de melhores equipamentos e, já conhecendo um pouco mais a região, pude fazer alguns registros com maior qualidade. O fato é que atualmente possuo um banco de dados bastante considerável, com dezenas de vídeos e centenas de fotografias destes agrupamentos musicais.

Com o acesso aos grupos e sentindo a necessidade de desenvolver atividades junto a essas pessoas criei, ainda em 2010, um programa acadêmico de extensão universitária chamado MAPEAMUS – *mapeando espaços e realizando ações musicais no Cariri*, cuja proposta era mapear os agrupamentos musicais tradicionais e os ambientes de fruição e formação musical do Cariri cearense. Este programa, com um viés extensionista, passou a oferecer também atividades de formação musical na região, como palestras, oficinas de música, seminários temáticos com a presença de pesquisadores e artistas, apresentações musicais, por meio de recitais didáticos etc. Assim, por ocasião do MAPEAMUS que, posteriormente, deu vida ao CEMUC – *Centro de estudos musicais do Cariri*, aprovei dois projetos no Banco do Nordeste do Brasil/BNB, um deles intitulado “Fomento às atividades do CEMUC e à Pós-graduação” e outro intitulado “Agrupamentos musicais do Cariri cearense”, este último via edital lançado em parceria com o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social/BNDES (ambos em 2011); dois projetos no Programa de Extensão Universitária/PROEXT do Governo Federal (em 2010 e 2013, respectivamente) e um projeto de *Professor Visitante Estrangeiro*, na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES (em 2011), que possibilitou a vinda, da Espanha para o Brasil, da professora Dra. Carmen Maria Saenz Coopat, para desenvolver atividades de pesquisa e orientação de alunos de pós-graduação no Cariri e em Fortaleza, em parceria com

---

<sup>42</sup> *Terreiradas* são eventos culturais tradicionais realizados nas casas dos integrantes de agrupamentos musicais. São festas realizadas no quintal (*patio trasero*) das residências e onde se serve comida e bebida aos participantes. Atualmente as terreiradas tem se tornado um evento comum realizado por instituições culturais da região, e não somente uma festa familiar ou comunitária.

a Faculdade de Educação/FACED da Universidade Federal do Ceará/UFC, com atividades estão vinculadas à linha de pesquisa “Ensino de Música”. Em 2014, a aprovação do projeto *Luthiers do Cariri cearense*, através de edital do Itaú Cultural, possibilitou conhecer um pouco mais da região e dos músicos do Cariri, mais especificamente os construtores de instrumentos musicais.<sup>43</sup>

Tinha interesse em conhecer os agrupamentos musicais, as pessoas que os integram e suas características elementares, de forma a entender sua inserção dentro da cultura tradicional do Cariri. A ideia era entender esses grupos atuais que, em momento anterior haviam sido referência de identidade cultural da região, no período que Luiz Gonzaga viveu sua adolescência nesta zona. Para isso era necessário fazer um trabalho de comparação, possível a partir do repertório recolhido por Mário de Andrade, quando de sua missão folclórica, realizada em 1938, no Nordeste do Brasil.<sup>44</sup> O material dessa pesquisa, disponível em CD e também na internet, permitiu-me conhecer o repertório e a sonoridade dos grupos gravados pelo pesquisador, na primeira metade do século XX e confrontá-los com os grupos que tive contato na atualidade, mais de setenta anos depois, e verificar que muitos não apresentam grandes modificações. Mesmo aqueles onde se percebem variações, essas são tão pequenas que não são relevantes, mas que considero importante relacioná-las: alteração dos instrumentos utilizados nos grupos, pequenas alterações rítmicas, mas, os timbres foram praticamente todos mantidos. Para garantir algumas informações específicas realizei entrevistas com personagens participantes desses agrupamentos musicais, que considerei como relevantes.

As entrevistas, semiestruturadas, foram realizadas com alguns integrantes de grupos selecionados, mais especificamente alguns de maior destaque na região, de forma a garantir informações de grupos que são “referência” para os outros e para a cultura local. Basicamente recolhi informações sobre o histórico do grupo, sua formação, seu repertório e o instrumental utilizado. Colhi informações sobre os integrantes, mais especificamente sobre a idade, como se dava a sua entrada e permanência no grupo, além da sua relação com os outros integrantes. Outros entrevistados não eram necessariamente integrantes desses grupos.

---

<sup>43</sup> Itaú Cultural: Acessível em [www.itaucultural.org.br]

<sup>44</sup> SESC. São Paulo. Acessado em 21/06/2015. Disponível em: [http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/].



Em seguida, parti para uma observação mais generalizada, com o intuito de perceber: mudanças no repertório, tipos de indumentária utilizadas, qualidades (musicais e “artísticas”) dos integrantes, formato das apresentações etc. Como sempre fazia o registro em vídeo e fotografias muitas informações podiam ser percebidas e analisadas posteriormente. Podia perceber sua movimentação cênica e sua relação com a audiência, bem como a interação entre os próprios integrantes dos agrupamentos, além da indumentária e uso dos instrumentos. Todas as entrevistas foram gravadas e registradas em fotografia. Os instrumentos musicais utilizados pelos grupos também foram fotografados, para que pudessem ser catalogados, analisados e registrados no texto final da tese, pois são importantes para os grupos nos quais estão inseridos dentro dos grupos e para a região.

As performances dos agrupamentos estudados foram, sempre que possível, registradas em vídeo e aproveitadas como referência ao repertório de música tradicional da região do Cariri cearense. Foi uma maneira de buscar aproximação com o repertório desta zona no início do século XX, a partir da comparação com o material disponível da Missão Folclórica de Mário de Andrade já citada. Portanto, essas músicas quando necessário, foram transcritas, analisadas e tabuladas de forma a proporcionar um conhecimento maior sobre esse repertório. Esse procedimento só foi realizado quando da necessidade do seu estudo específico.

Com relação ao material sobre Luiz Gonzaga são necessários alguns destaques. Dentre as muitas entrevistas concedidas pelo músico ao longo cinquenta anos de sua carreira e que foram gravadas em áudio ou vídeo, algumas ainda podem ser encontradas na internet gratuitamente. A maioria das gravações em vídeo estão no *YouTube*<sup>45</sup>, direcionados a partir de páginas web de colecionadores e aficionados, dedicadas a ele e a sua obra. No mesmo local onde pude acessar os vídeos encontram-se também áudios, porém, em menor quantidade. Apenas pequena parte deste material está hospedado em repositório privado, principalmente, pelo grande espaço que ocupam. Esse material, tanto em áudio e, principalmente, em vídeo, foi essencial para a tarefa de obter informações do músico, a partir dele mesmo.

Alguns vídeos, obviamente os mais importantes, tem trechos transcritos e fazem parte do texto. As músicas do repertório de Luiz Gonzaga escutadas e listadas aqui podem

---

<sup>45</sup> YouTube. Acessível em: [www.youtube.com].

ser encontradas facilmente na internet também, porém, possuo, em acervo particular, parte de sua discografia, tanto em LPs de vinil quanto em CDs.<sup>46</sup> Isso facilitou muito o acesso ao material que considere necessário. Os devidos créditos e informações sobre todo o repertório estudado estão anotados, distribuídos ao longo do texto, em notas de rodapé ou ao final, no Apêndice I.

O estudo do repertório de Luiz Gonzaga definido na delimitação do tema aconteceu a partir de uma seleção da vasta obra do músico, ou seja, de músicas escolhidas conforme a necessidade para se obter determinados dados e não aleatoriamente. A justificativa para esta seleção também é apresentada no momento pertinente, quando da descrição e do relato sobre a análise em si. As transcrições que permitiram a análise das músicas selecionadas foram inseridas na tese de duas formas: entremeadas no texto, com comentários ou ao final, como anexo. Esse trabalho serviu para se conhecer as diferenças e as similaridades, ou aproximações e distanciamentos, entre a música dos agrupamentos musicais tradicionais do *Cariri Cearense* e o repertório da vasta obra de Luiz Gonzaga.

As análises de música popular têm sido realizadas a partir de diversos parâmetros e utilizando critérios os mais variados. A escolha do *que* e de *como* analisar têm sido feitas pela necessidade do que se precisa conhecer do objeto de estudo. Alguns estudos clássicos contribuíram para a escolha feita, mas pela especificidade do estudo optei por gerenciar de maneira mais particular alguns aspectos.

A intenção da análise era para, basicamente, entender os elementos que juntos caracterizam o gênero musical *baião*: o conjunto instrumental utilizado por Gonzaga nas gravações e a formação dos conjuntos das manifestações tradicionais, com intuito de entender seu comportamento juntos aos agrupamentos musicais dos quais fazem parte; além dos textos das canções, como informação adicional para compreender a produção musical em questão e outros aspectos extramusicais. Foram também de fundamental importância perceber, ao longo de todo o processo, que aspectos extramusicais são essenciais para o entendimento mais detalhado e complexo de gêneros musicais, portanto, levei em consideração: a indumentária dos músicos nos repertórios estudados, os aspectos

---

<sup>46</sup> Deve informar que não possuo em arquivo particular as gravações em 78 rpm. Tive acesso as essas músicas a partir de CDs remasterizados ou através de páginas web, que disponibilizam gratuitamente toda a discografia de Luiz Gonzaga.

coreográficos das manifestações musicais, os usos e as funções da música, os elementos iconográficos que se sobressaem etc.

Optei, pois, por um processo inverso ao que foi feito por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, na década de 1940 quando, por meio da fusão de diferentes elementos musicais de repertórios distintos criaram um novo gênero musical, quer dizer, a partir da fusão de diversos elementos. Parti do pressuposto de que, Gonzaga e Teixeira utilizaram de aglutinação de elementos para dar vida ao *baião*, criando então novas características fundamentais para um novo gênero. Assim, fiz o caminho inverso, que chamei de *desconstrução musical do baião*.

Essa “desconstrução” pode ser entendida como uma análise estrutural, realizada a partir da separação das partes, identificando as particularidades e as peculiares dessa música, ou seja, seus elementos fundantes. Esse processo de *desconstrução* forneceu as informações necessárias, quais sejam: os instrumentos principais, os mais e os menos utilizados (os que mais aparecem e os que menos aparecem), os mais e os menos importantes (os instrumentos mais significativos e ou menos relevantes) no conjunto instrumental; os ritmos mais utilizados nas gravações e os menos utilizados por Gonzaga, suas associações com determinados assuntos ou as escolhas feitas para serem utilizados a partir das letras das canções.

A proposta de *desconstrução* tem o intuito de encontrar, no repertório delimitado, elementos que possibilitem afirmar que, as manifestações musicais da cultura tradicional rústica da região do Cariri cearense, bem como o tradicional gênero musical brasileiro *choro* e as canções gravadas do Rio de Janeiro das décadas de 1930 e 1940, foram fundamentais para a concepção do *baião*, lançado em 1946. É com o intuito de mostrar que, os elementos intrínsecos e extrínsecos constitutivos deste gênero são fragmentos de diferentes repertórios agrupados, por um método de adequação e organização propositadamente definido por músicos conhecedores do assunto: o princípio para a criação de gêneros musicais populares urbanos.

Por meio deste procedimento metodológico escolhido, quis demonstrar a presença da música tradicional do *Cariri cearense* no repertório de Gonzaga, situação até então apenas especulada por outros pesquisadores. A partir dos resultados, buscava poder demonstrar a

representatividade desta para a música brasileira, tendo o *baião* carregado e espalhado os elementos da cultura cariense por todo o Brasil.

De todo o repertório da obra musical de Luiz Gonzaga, delimitada nos seus discos de 78 RPM, compreendidos de 1941 a 1959 aprofundei-me apenas nas gravações que ofereciam informações realmente relevantes para garantir subsídios reveladores do que se pretende afirmar como verdade. Todo o repertório do período escolhido e delimitado foi escutado. Foi necessário um estudo comparativo entre as músicas analisadas, de forma a encontrar aproximações, similaridades, constâncias que pudessem determinar o nível de influência da música de Luiz Gonzaga para a música brasileira.

Trabalhei na investigação com a hipótese de que este repertório da região está presente no *baião* e na obra de Luiz Gonzaga. Essa informação já é quase um consenso, pelo que se lê na bibliografia sobre o músico e sua música; além disso, ouve-se essa informação do próprio Luiz Gonzaga em muitas ocasiões, porém, a relevância deste trabalho está no fato de se considerar importante identificar em sua música onde estão, de fato, esses elementos.

As informações acumuladas durante os trabalhos de campo preliminares, bem como as investigações implementadas antes mesmo do meu ingresso no doutorado; a observação e a análise de formas diversas de comportamentos musicais na região e, também, a consulta de uma bibliografia geral preliminar tornaram possível o estabelecimento de aproximações hipotéticas. Essas por sua vez, permitiram traçar as linhas fundamentais desta investigação quando da ocasião de elaboração do projeto inicial.



## CAPÍTULO I – O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO BAIÃO

### 1.1.O BAIÃO E A MÚSICA POPULAR DO BRASIL

Em 1946, no Rio de Janeiro, Brasil, os compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira lançaram a música “Baião”, gravada pelo grupo “Os 4 ases e 1 coringa”. No mesmo instante estavam lançando também o gênero musical homônimo. Luiz Gonzaga (cantor, compositor e acordeonista) também gravou esta mesma música “Baião” e várias outras composições do gênero que ajudou a criar. Tornou-se a sua principal referência no país. O *baião* acumulou mais de uma década de muito sucesso, mas perdeu um pouco a atenção do grande público com o surgimento da *bossa nova* (1958) e vários outros movimentos musicais que se seguiram, a partir da década de 1960: a *jovem guarda*, o *tropicalismo*, entre outros.<sup>47</sup>

Luiz Gonzaga e o *baião* se mantiveram durante toda a década de 1960 à margem dos grandes centros urbanos e distante do que hoje chamaríamos de “indústria cultural”. O seu “ressurgimento” aconteceu no final desta mesma década e início da década de 1970, quando vários músicos (novos compositores) reverenciaram ele e sua obra como inspiração para seus trabalhos. Neste período – e mesmo um pouco antes – surgiram vários artistas cantando e tocando baiões inspirados na música de Luiz Gonzaga. O artista morreu em 1989 deixando um grande legado para a música popular brasileira e para a cultura do Brasil.

Apesar disso, o *baião* é um gênero musical que tem sido negligenciado – consciente ou inconscientemente – na história da música brasileira, já que não é lembrado nos livros que tentam contar a história da música popular do Brasil. A ausência de citações a respeito da música de Luiz Gonzaga e da sua importância, principalmente, durante as décadas de 1940 e 1950 (até 1958) para a música do Brasil é um fato que merece ser revisto. Os casos são diversos.

Na Apresentação de “Nós a música popular brasileira”, de Dilmar Miranda, o autor conta um pouco sobre o conteúdo do seu livro. Logo de início percebe-se a ausência de qualquer comentário sobre o *baião*, quando o autor diz:

[...] seus conteúdos [seus textos] ganham agora forma de livro, tecendo uma linha de tempo, cuja análise vai das primeiras

---

<sup>47</sup> Ver: (CALADO, 1997), (DREYFUS, 1997), (VIEIRA, 2000), (SANTOS, 2013) entre outros.

figurações de nossa música, sob influxo euro-ocidental e africano, aos dias atuais, passando pela fase de fixação dos principais gêneros urbanos como o samba, a era de ouro do rádio [que não é um gênero musical], a bossa nova, o tropicalismo, o *manguebeat*, dentre outros. (MIRANDA, 2009, p. 15)

E, um pouco mais adiante, no mesmo livro – ainda sem citar o *baião* – o autor continua:

No corpo do texto destacamos gêneros e feitos que foram decisivos para a inflexão dos rumos de nossa música popular (o choro, a casa da Tia Ciata e o aflorar do moderno samba urbano, a era de ouro do rádio, a bossa nova e o tropicalismo).

Estes, como tantos outros gêneros e feitos, talvez não notórios, compõem a riquíssima trajetória da MPB e que contam com uma vasta literatura a eles dedicada. (MIRANDA, 2009, p. 16)

Embora deva se fazer justiça ao autor, já que dedica uma parte específica do livro ao *baião*, é fato que na Apresentação optou por citar outros gêneros. Notadamente, Dilmar Miranda não menciona o *baião* e nem mesmo qualquer gênero musical atribuído como sendo do Nordeste, em nenhum destes trechos do livro. Isso é comum na literatura de história da música do Brasil que se encontra disponível: esquecer-se do *baião*. É algo talvez até inconsciente, para ser menos crítico quanto à opção do autor. Assim, é válido mostrar que, por algum motivo, o *baião* não foi citado nas primeiras páginas, quer dizer, o autor preferiu falar da *bossa nova*, da *tropicália*, do *samba*. Falou até da “era de ouro do rádio” – que não é um gênero musical – mas não mencionou o *baião*. Mais adiante ele diz que os gêneros ou acontecimentos que ele citou são os mais notórios. Ora. E tudo que o *baião* representou e representa? Não seria o *baião* um “acontecimento [musical e cultural] notório” na música brasileira?

Para Severiano e Mello (2006, p. 49) “entre 1917 e 1928, a música popular brasileira vive um período de transição e modernização”. O Brasil vivia um tempo de pós-guerra onde muita coisa mudou. Foi um período de transformação e adaptação cultural e muitos gêneros musicais foram criados, a exemplo do samba, que se tornou o principal gênero musical popular. Mas, na mesma época surgiu outro gênero musical também importante. Assim conta Severiano:

Ao contrário do samba, um produto mestiço, resultante da fusão da melodia e harmonia europeias com a rítmica afro-brasileira, a **marchinha** [grifo nosso] é uma descendente da polca-marcha, que incorpora algumas características das marchas portuguesas e de

certos ritmos americanos, em moda na ocasião. (SEVERIANO e MELLO, 2006, p. 49)

Música: **CAI, CAI BALÃO.**

Compositor: Assis Valente.<sup>48</sup>

Intérpretes: Francisco Alves e Aurora Miranda.

Gravada em: 22/05/1933.

Gravadora: Odeon 11018-A, matriz 4674.

Cai, cai, balão!	Atirada pelo mundo
Você não deve de subir	Eu também sou um balão
Quem sobe muito	Vou subindo de mentira
Cai depressa sem sentir.	No azul da ilusão.

A ventania	Meu amor foi a fogueira
De sua queda vai zombar	Que bem cedo se apagou
Cai, cai, balão!	Hoje vivo de saudade
Não deixe o vento te levar.	É a cinza que ficou!

Numa noite de fogueira  
Enviei a São João  
O meu sonho de criança  
Num formato de balão.

Mas o vento da mentira  
Derrubou sem piedade  
O balão do meu destino  
Da cruel realidade.

Música: **CHEGOU A HORA DA FOGUEIRA.**

Compositor: Lamartine Babo

Intérpretes: Carmen Miranda e Mário Reis

Gravação: 5/6/1933.

Gravadora: RCA Victor.

Acompanhamento instrumental: Orquestra Diabos do Céu.<sup>49</sup>

Arranjo/Orquestração: Pixinguinha.

Chegou a hora da fogueira!	Quando eu era pequenino
É noite de São João...	De pé no chão
O céu fica todo iluminado	Eu cortava papel fino
Fica o céu todo estrelado	Pra fazer balão...
Pintadinho de balão...	E o balão ia subindo
	Para o azul da imensidão...

---

<sup>48</sup> Assis Valente foi possivelmente o primeiro compositor de músicas em alusão às festas juninas. Neste mesmo ano compôs e lançou “Boas Festas”, em alusão ao período natalino.

<sup>49</sup> A Orquestra Diabos do Céu foi criada por Pixinguinha.



Pensando na cabocla a noite inteira  
Também fica uma fogueira Hoje em dia o meu destino  
Dentro do meu coração... Não vive em paz  
O balão de papel fino  
Já não sobe mais...  
O balão da ilusão...  
Levou pedra e foi ao  
chão...

Este é um período também do advento de novas tecnologias, que melhoraram a qualidade das gravações, como nos mostra o mesmo autor.

Prenunciando uma fase de culto à voz, que atingiria o auge em todo o país nos anos trinta, aumenta a partir de 1927 a produção de discos cantados, que passam a superar por larga margem os instrumentais. O fato tem tudo a ver com a chegada neste ano ao Brasil do sistema eletromagnético de gravação do som, um dos grandes inventos tecnológicos do pós-guerra. Liberados das limitações da gravação mecânica, que os obrigava quase a gritar para registrarem suas vozes, os cantores podem agora cantar de forma mais natural, além de terem um som de muito melhor qualidade na reprodução das gravações. (SEVERIANO e MELLO, 2006, p. 50)

Severiano e Mello (2006, p. 85) consideram o período de 1929 a 1945 como a “Época de Ouro” da música popular brasileira. Para os autores, neste período a música “[...] se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século.” Para eles

[A] Época de Ouro originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada no Brasil do rádio, da gravação eletromagnética do som e do cinema falado; e, principalmente, a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. (SEVERIANO e MELLO, 2006, p. 85)

Os autores fazem duas listas de importantes compositores, letristas, cantores e músicos deste período. Luiz Gonzaga só aparece na segunda lista, que compreende o período de 1937 a 1942 e como instrumentista (acordeonista), não como cantor. Humberto Teixeira, parceiro de Gonzaga nem aparece nesta lista, justamente porque até o período delimitado da Época de Ouro (1945) o *baião* ainda não tinha tido grande repercussão, o que aconteceu só em 1946, com o lançamento da música homônima.<sup>50</sup> Saliento que Luiz Gonzaga, nesta época,

---

<sup>50</sup> É importante salientar que, antes mesmo de iniciar a sua parceria com Luiz Gonzaga, o advogado e compositor Humberto Teixeira já tinha músicas gravadas, porém, sem grande repercussão.

já queria gravar como cantor, porém, era sempre proibido pela gravadora. Chegou a gravar algumas canções, bem no início, mas, sem grandes repercussões.<sup>51</sup>

Em continuação, Severiano e Mello sugerem que o declínio musical dessa fase aconteceu porque os compositores insistiam “[...] no uso de fórmulas já esgotadas. Por outro lado, não há na ocasião uma renovação de valores à altura dos que começavam a sair de cena.” (SEVERIANO e MELLO, 2006, p. 89). Assim, na opinião dos autores “iniciava-se, então, a era do baião e do pré-bossanovismo que levaria a MPB à modernidade.” (SEVERIANO e MELLO, 2006, p. 89) Apesar de ser uma observação interessante, esse trecho deixa também uma informação dúbia sobre o que foi dito. Apresenta um juízo de valor não adequado ao comentário em si. Primeiro mencionam que não surgiram artistas que pudessem dar continuidade à música que se produzia, portanto, faz um julgamento de qualidade sem apresentar suas justificativas e, em seguida diz que, a bossa nova e o baião levaram a MPB à modernidade. Apesar da dupla possibilidade de interpretação, é válido ressaltar que pelo menos desta vez o *baião* foi citado, e, ainda mais, que é apresentado como uma música de renovação para o período. Embora, não fica claro se ele se refere, neste sentido, somente à *bossa nova*. Segundo os autores, a música brasileira precisava, naquele momento, de novidades.

### **1.1.1. O Rio de Janeiro na década de 1940: condições para a criação do *baião***

A implantação da sede da monarquia portuguesa no Rio de Janeiro foi fator de influência cultural na música do Brasil na época (1808), pois a moda europeia passou a ser lugar comum entre as elites. (VIEIRA, 2000), (RAMALHO, 2001), (MORAES, 2012), (SANTOS, 2013) O que veio da Europa (via Portugal) transformou-se na música da sociedade culta. Nos bailes daquele período o repertório era composto de polcas, marchas, valsas, schottciches, quadrilhas etc.

Luiz Gonzaga, nascido na cidade de Exu, em Pernambuco, teve seu primeiro contato com essa realidade musical do Rio de Janeiro, em 1939, quando passou a residir nesta cidade. O Rio de Janeiro na década de 1940 era um centro irradiador de cultura para

---

<sup>51</sup> A respeito das gravações de *canções*, por parte de Luiz Gonzaga, abordarei logo adiante. Suas primeiras gravações eram apenas de músicas instrumentais.

todo o Brasil, por vários aspectos. Naquele período, além de ser a capital do país era a cidade onde se concentravam gravadoras, rádios e, também, um local onde transitavam pessoas de diversos países. Foi neste ambiente que chegou Luiz Gonzaga após a sua saída do exército brasileiro e passou a conviver com todo tipo de música. Neste contexto, juntamente com o compositor cearense Humberto Teixeira, criou o *baião*.

Para ele tudo era novo, bem diferente do ambiente de música tradicional folclórica da zona em que nasceu e da região que conhecia muito bem, o *Cariri cearense*, no “sertão nordestino”.

Esse ‘sertão de memórias’ guardado no ‘matulão’ de Gonzaga, em contato com as novas experiências de sobrevivência na cidade grande e enriquecido com a colaboração de parceiros poetas e músicos, metamorfoseou-se em um repertório singular que tomou conta do país. (RAMALHO, 2004, p. 2)

Criado neste novo ambiente, o gênero musical *baião* mesclava, o repertório de música popular que Gonzaga passou a ter contato no Rio de Janeiro com a música tradicional que conheceu na sua infância e adolescência. O processo todo que culminou nesta nova música é, justamente, umas das discussões que desenvolvo ao longo do texto, com o objetivo de mostrar que o *baião* é um gênero musical criado no meio urbano e que sua criação se configurou como um projeto: uma campanha bem planejada, como os próprios compositores chamavam. (RAMALHO, 2001)

Diversos autores são unânimes ao falar sobre o “ideal nacionalista” da *Era de Vargas* como forma de unir o país de grandeza continental. O rádio foi o veículo para isso: conectou todos, em todas as regiões.<sup>52</sup> A música de Gonzaga participa deste projeto, como descreve Santos:

O ambiente no qual o *baião* gonzaguiano – como o samba carioca – se desenvolveu era movido em larga medida por uma gigantesca conjunção sociocultural e política ávida por simbolistas – artistas, políticos, religiosos, intelectuais – capazes de interpretar/representar ‘a nação’ ou mesmo suas ‘regiões’ constituintes. O Nordeste, área então recém-delimitada, possuindo a insígnia de localidade originária do Brasil, passou a ser considerado o irradiador de uma brasilidade autêntica. [...] Ao lançar mão de ‘tradições’ musicais ‘locais’, os diversos agentes tornaram a canção popular uma das mais importantes formas de expressão do ‘nacional’. Vários artistas

<sup>52</sup> A *Era Vargas* foi um período da história do Brasil que durou de 1930 a 1945. Refere-se ao governo de Getúlio Vargas. Destaco os trabalhos de (VIEIRA, 2000), (RAMALHO, 2001), (MORAES, 2012), (SANTOS, 2013) e muitos outros que tratam da vida e da música de Luiz Gonzaga. Todos mencionam esse episódio.

disputavam os espaços na tentativa de performar modos de pensar, sentir e agir coletivamente. No que concerne à ‘música do Nordeste’, Luiz Gonzaga torna-se o principal simbolista, transfigurando a si mesmo em ‘sanfoneiro’: símbolo dominante do supergênero que chamamos de *fórró*.<sup>53</sup> (SANTOS, 2013, p. 27)

Para Climério Santos (2013, p. 30), o repertório urbano do Rio de Janeiro destinado “[...] aos ambientes domésticos – modinhas e lundus – e danças de salão importadas da Europa, entre elas: quadrilha, polca, valsa, schottisch, redowa e mazurca [...]” acabaram chegando também ao ambiente rural, com modificações e adaptações (antes mesmo do projeto musical de Gonzaga) “[...] fundindo-se às musicalidades das diversas localidades e, desse modo, ganhando expressão local.” Esse repertório mesclou-se com tradições musicais possivelmente já consolidadas nestes ambientes, como é o caso do “[...] coco, fandangos, reisados, bois, bandas de pife, baião de viola, repente, entre outras.” Este autor também enfatiza que “[...] Gonzaga nasceu e viveu envolto nessa paisagem sonora – e nela tomando parte – até os 17 anos de idade.” (SANTOS, 2013, p. 31) Esse contato de Gonzaga foi fundamental, pois, sem saber ou ter consciência exata, o músico em seu dia-a-dia era um pesquisador e guardava em sua memória tudo que iria precisar futuramente.

Santos procura anular ou pelo menos fugir do processo de “genialização” de Gonzaga – expressa por muitos autores/fãs em diversos livros – apontando traços históricos de uma “distinção” adquirida pelo músico (SANTOS, 2013, p. 31). A teia de relações de Luiz Gonzaga fez com que, por exemplo, se tornasse diferente dos outros irmãos. Gonzaga adquire sua primeira sanfona de 8 baixos ainda adolescente.<sup>54</sup> (SÁ, 1978)

Ao chegar no Rio de Janeiro, Gonzaga conheceu o músico Xavier Pinheiro, que em pouco tempo lhe apresentou a Antenógeses Silva, com quem o músico acabou tendo algumas aulas de acordeom. (DREYFUS, 1997)

Gonzaga parecia sempre tomar as decisões corretas. No meio urbano aprendeu a tocar o acordeom, mas percebeu que a música da sua região poderia lhe render bons resultados, pelo ineditismo. Assim, mesmo utilizando a “música tradicional” como referência adaptou-a para ser tocada no seu instrumento.

---

<sup>53</sup> O *fórró* é um derivado do gênero baião. Sobre o *fórró* trataremos adiante.

<sup>54</sup> Essa informação é muito importante diante da situação econômica em que a família vivia, pois, um instrumento como este naquela época era caríssimo.

Neste momento creio que seja necessário fazer um parêntese para explicar esse processo de “apropriação” ou “transformação” do tradicional, com a intenção de criar algo novo. Em certo momento, já reconhecido como artista famoso, Luiz Gonzaga passou a gravar novas versões das suas músicas, com novos arranjos, acompanhando a nova estética musical que se transformava a cada dia. Ao falar sobre as versões que surgiram das músicas de Luiz Gonzaga, ao longo do tempo (e foram muitas), Ramalho (2004) ressalta que alguns músicos simplesmente reproduziam sua música (muitas vezes imitando-o, como muitos ainda fazem), outros produziram um trabalho mais elaborado, a partir da sua “matriz” e, outros terminaram optando por novas fusões, como ele próprio fez no início de sua carreira, utilizando-se do repertório de outros compositores (desconhecidos ou não).<sup>55</sup> Em dado momento, Gonzaga fez o mesmo com as suas próprias músicas, ao aceitar versões atualizadas destas, cujas incorporações aconteciam através de novas concepções musicais e dos convites que aceitava para gravar com músicos iniciantes. Isso aconteceu muito na década de 1970. Gonzaga regravou as suas músicas, a partir da influência de músicos mais jovens e com carreiras mais recentes.<sup>56</sup>

Mesmo antes disso Luiz Gonzaga já tentava modernizar a sua música. Ramalho (2004, p. 2) diz, por exemplo, que “a maioria dos discos de Gonzaga dos anos 1980 menciona o forró em suas capas como principal título.” Isso quer dizer que o *baião* já não estava mais tanto em evidência e agora era a vez do *forró*. E ao analisar o CD *Baião de Viramundo*: tributo a Luiz Gonzaga, que é uma coletânea de músicas pertencentes ao repertório do músico, a autora destaca que o CD:

mostra-nos uma ‘atualização da tradição’ para que se tenha como resultado uma ‘nova linguagem’. Vale lembrar que Gonzaga, ao seu tempo, também o fez transformando, com a colaboração de

---

<sup>55</sup> A autora refere-se às gravações recentes, depois da sua morte, em 1989.

<sup>56</sup> Em 1971, Luiz Gonzaga lançou, pela Victor, o *long play* (LP) *O canto jovem de Luiz Gonzaga*, sob o número BSL-1556 / Z2CAPY-2961 e Z2CAPY-2961. O disco é uma homenagem sua aos jovens artistas da música popular brasileira que se inspiraram em sua obra. Os disco traz as seguintes músicas: Lado 1: “Chuculatera” (Antonio Carlos-Jocafi), “Procissão” (Gilberto Gil), “Morena” (Luiz Gonzaga Jr.), “Cirandeiro” (Edu Lobo-Capinam), “Caminho de Pedra” (Jobim-Vinícius de Moraes), “Aza Branca” – participacional especial de Luiz Gonzaga Jr. (Luiz Gonzaga-Humberto Teixeira). Lado 2: “Vida ruim” (Catulo de Paula), “O milagre” (Nonato Buzar), “No dia em que eu vim me embora” (Caetano Veloso-Gilberto Gil), “Fica mal com Deus” (Geraldo Vandré), “O cantador” (Dori Caymmi-Nelson Motta), “Bicho, eu vou voltar” – participação especial de Humberto Teixeira (Humberto Teixeira). Saliento que todos os nomes foram anotados aqui como estão na capa do disco.

parceiros, o cancionero tradicional que trazia de memória em seu matulão. (RAMALHO, 2004, p. 3)

Em seu texto, Ramalho (2004, p. 6) diz que os “músicos jovens integram, em sua bagagem de memória, tanto padrões musicais globalizados quanto aquelas matrizes oriundas de suas vivências culturais.” Afirma ainda que, o procedimento de “misturar” os elementos da música, a partir de diferentes padrões, culmina num “processo de mestiçagem”, como se a “forma original” fosse quebrada em partes e seus fragmentos dão vida a uma nova música. Isso é, inclusive, o que fez Gonzaga para a criação do *baião*. Esse princípio da fragmentação é o que proponho para analisar o repertório de Luiz Gonzaga em momento oportuno. Esse procedimento tem o intuito de entender separadamente – sem necessariamente isola-las em si – as partes de um todo. É uma forma de “visualizar melhor” antes de estudar seu comportamento no conjunto.

De volta à situação inicial, quer dizer, ao contexto sócio cultural em que Gonzaga estava inserido, retorno ao período já mencionado, em meados da década de 1940, quando Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira tentavam criar uma música que fosse aceita pelo público e que se tornasse conhecida em todo o Brasil. O exemplo que Ramalho dá, sobre a atualidade, ou seja, de músicos mais recentes inspirando-se na obra de Gonzaga é, da mesma forma, o que ele fez em sua época.

Desde que passou a residir no Rio de Janeiro e decidiu viver como músico Gonzaga procurava ser reconhecido como instrumentista e também como cantor, mas era proibido de gravar canções, pois consideravam a sua voz inadequada à estética vocal da época. Permanecia, então, gravando músicas instrumentais de sua autoria e outras já conhecidas. O projeto de ambos (Gonzaga e Teixeira) se tornou algo grandioso e foi planejado cuidadosamente para funcionar. Escolheram estilizar o **baião**.<sup>57</sup>

É preciso mencionar, neste caso, como Gonzaga teve a ideia de aproveitar a música tradicional folclórica da sua região natal no seu repertório. Essa proposta de transformar a *música do pé de serra*, do Cariri, em algo palatável, para ser consumida – saboreada pelo público da época – apesar de ter partido de Gonzaga e ter se concretizado com a ajuda de Humberto Teixeira surgiu, de fato, por uma simples solicitação de um grupo de estudantes cearenses, que abordaram o músico Luiz Gonzaga e lhe fizeram exigências. A saudade que

---

<sup>57</sup> Por enquanto, peço que o leitor considere o **baião** apenas um ritmo utilizado no repertório tradicional dos agrupamentos musicais tradicionais que Gonzaga conhecia.

esses cearenses sentiam de casa (pois moravam no Rio de Janeiro, longe de suas famílias) e que fez com que fizessem esse pedido a Gonzaga foi fundamental para despertar no músico a necessidade de relembrar “suas raízes culturais”. Ele mesmo conta essa história, de quando tocava nas ruas, em bares e boates:<sup>58</sup>

[Gonzaga]. Apareceu lá um grupo de cearenses [...] grupinho de cearense começou... esse grupo começou a me dar... botar dinheiro no meu prato. Aí, numa brecha assim, começaram a me entrevistar.

[Universitários]<sup>59</sup>. De onde você é?

Gonzaga] Sou de Exu.

[Universitários] onde é isso?

[Gonzaga]. No pé da serra do Araripe.

[Universitários] Araripe, Ceará?

[Gonzaga] Ceará, não. É Pernambuco.

[Universitários]. Ah, é. Da nossa terra. Escuta. Você fala muito do seu pai, fala do seu pé-de-serra. Você não podia tocar um negocinho de lá pra nós aqui. Somos estudantes aqui, universitário, tô com uma saudade do sertão. Tem tanto sertanejo aqui.

[Gonzaga]. Ah, mas não dá, porque isso é instrumento moderno. Isso é pra tocar tango argentino (veja você onde eu fui encontrar o caminho). Instrumento moderno para tocar tango argentino, bolero, essas coisas que eu toco aqui, valsa vienense.

[Universitários] Não! Você toca essas coisas, mas você toca mal. Você sabe que você não sabe tocar. Você aqui enrola. Se você tocar as coisas lá que eram suas, lá do seu pé-de-serra, aí você tá tocando o que é seu. Você vai naturalmente, você vai agradar. Olha: quando a gente voltar na próxima vez aqui [...] toca um negocinho pra nós... só pra nós. Não precisa tocar aqui não. [...]. Aí você manda brasa. Negocinho qualquer que você tocou com seu pai.

[Gonzaga] Aí eu preparei o ‘Vira e mexe’. O ‘Vira e Mexe’. Quando eles chegaram nem me cumprimentaram. Pegaram um canto lá distante de mim. Antigamente ficavam perto, mas naquela noite ficaram longe. Naturalmente esperando que eu demonstrasse que não tinha me esquecido do compromisso, né? Aí, eu dei uma *pirada* no povo, tirando dinheiro. Também não fui na mesa deles. Quando eu voltei que me sentei na mesa. Me sentei no meu lugar. Aí eu...[Gonzaga solfeja grande parte da música ‘Vira e mexe’].

---

<sup>58</sup> Em vários momentos da sua vida Luiz Gonzaga contou essa história. No livro de Sinval Sá (SÁ, 1978, p. 106-108) o autor também conta essa história. Porém, preferi transcrever a própria fala de Gonzaga.

<sup>59</sup> Luiz Gonzaga simula como se ele fosse os universitários.

[Universitários] Eita, pai d'égua! Taí! Olha aí! Olha aí sujeito! Não disse? A gente falou. [...] Mudou! Mudou o colorido! Olha aí! Olha aí o povo!

Esse momento, descrito por Gonzaga, mostra que o grupo de estudantes cearenses que lhe abordou solicitando que tocasse “algo do pé de serra” foi essencial para a sua carreira. Gonzaga descreve com muito entusiasmo a reação de toda a plateia do bar, quando tocou a música “Vira e Mexe”.<sup>60</sup> Segundo o músico, uma música que aprendeu com seu pai. Isso fez Luiz Gonzaga perceber que a música de sua terra natal, Exu e do *Cariri cearense*, era novidade no Rio de Janeiro e que poderia agradar.

A partir deste momento Luiz Gonzaga começou a procurar um parceiro que pudesse por letra nas músicas que passou a criar. Essas suas criações eram, na verdade, a princípio, adaptações que fazia do repertório tradicional que conhecia dos tempos que tocava com o seu pai, em Exu. Gonzaga, então, pôs-se a lembrar do repertório que sabia e do que era tocado pelos grupos tradicionais da região do Cariri. Grupos esses que descreverei mais adiante.

Luiz Gonzaga insistia obstinadamente e, com o consentimento dos produtores musicais da RCA Victor (sua gravadora) conseguiu a liberação para cantar, mas, as músicas que gravou não tiveram grande aceitação. O músico continuou a buscar algo que pudesse ser interessante. Sobre isso Gonzaga menciona a música “Dança, dança Mariquinha”. Ele diz: - “Eu gravei a primeira faixa [cantada] nem tinha... nem falava em Nordeste. Era uma rancheirinha. (GONZAGA, 1980) E continua:

Aí apareceu aqui um conjunto chamado “Os quatro ases e um coringa”, cantando coisas de Lauro Maia. Lauro Maia era um raio<sup>61</sup> que fazia coisas do Norte. Eu fiquei apaixonado com aquilo, né? Aí procurei logo o Lauro Maia. Propus a ele para botar letra nos meus temas que eu tinha, musicais, né? (GONZAGA, 1980)<sup>62</sup>

Daí, já se percebe que Gonzaga queria gravar músicas que fizessem referência a sua região, ao *Cariri*. Imagino isso pelo que ele próprio citou e confessou em diversos momentos

<sup>60</sup> Posteriormente, Luiz Gonzaga iria gravar essa música: “Vira e mexe”.

<sup>61</sup> Luiz Gonzaga chama o compositor Lauro Maia de “raio” talvez por seu dinamismo e vida acelerada.

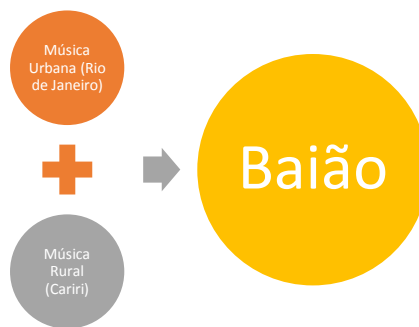
<sup>62</sup> “A vida musical do Ceará da época [1930] impressionava pela profusão de grupos vocais, igualmente masculinos, que se tornaram muito conhecidos no país, graças à radiodifusão e ao disco. São criações dos anos 1940, a dupla *Índios Tabajaras*, fazendo sucesso inclusive no exterior; o *Trio Nagô*, (participação do compositor Evaldo Gouveia); os quintetos *Vocalistas Tropicais* e *Quatro Ases e Um Coringa*. Assim como outros estados, o Ceará teve igualmente seu quinhão de êxito na geração de ouro da rádio, e o cenário propício iniciador da carreira de sucesso dessa geração foi a Ceará Rádio Clube, criada em 1934.” MIRANDA (2009, p. 105).



da sua vida. A partir do contato que teve com Lauro Maia, um músico do Ceará que também vivia no Rio de Janeiro, pediu-lhe ajuda para a sua empreitada musical. Este por sua vez deu a seguinte resposta a Gonzaga:

[Lauro Maia]<sup>63</sup> - Ah, Gonzaga. Eu não sou letrista. Eu faço as coisinhas, os temas folclóricos que eu desenvolvo, os meninos aqui ‘Os quatro ases e um coringa’ gravam e tá dando um bom resultado pra mim, eu tô feliz, tal. Mas, para fazer o que você pretende só mesmo um cunhado que eu tenho. Chama-se Humberto.

[Luiz Gonzaga] - Era Humberto Teixeira, aí me colocou direitinho dentro do Nordeste. Com as bonitas letras dele. (GONZAGA, 1980)



Fluxograma 3 - Representação da fusão ou mescla de músicas de diferentes ambientes para a criação do baião.

Luiz Gonzaga então procurou Humberto Teixeira. No primeiro encontro que tiveram compuseram duas músicas. Uma delas, “Baião”, foi a escolhida para iniciar a campanha. Para tanto, decidiram que o lançamento deveria ser feito por um grupo já conhecido do público, por sinal, o mesmo que gravava as músicas de Lauro Maia.

Ao ser lançada pelo grupo musical “Os 4 ases e 1 coringa”, a música “Baião” foi apresentada como uma novidade musical. E era isso que se buscava. A música realmente tinha “elementos novos” para o período. Gonzaga e Teixeira haviam mesclado a “música urbana” com elementos da música tradicional da sua terra natal. Na mesma “linha” da música “Baião” Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira compuseram e lançaram outras canções. A cada música apresentada, outras novidades também surgiam: no ritmo, nas melodias, nos timbres com acréscimo de instrumentos no conjunto etc. Iniciou-se uma grande parceria entre ambos, que resultou numa obra de grande representatividade.

<sup>63</sup> Luiz Gonzaga simula o texto de Lauro Maia.

### 1.1.2. O lançamento de “Baião”: o êxito de uma música e o lançamento de um gênero musical

Há muita confusão em torno da palavra **baião**. Até mesmo Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga generalizavam o significado da palavra, às vezes até poeticamente, que com o tempo passou a se confundir – simbolicamente – com o próprio artista, como sugere Vieira (2000). Segundo se sabe, o ritmo aproveitado por Gonzaga para a sua música era do baião que, ao meu ver, não era um gênero musical até se configurar como tal a partir da proposição de ambos os compositores. Minha convicção é de que Gonzaga e Teixeira são os criadores do gênero e, portanto, o *baião* não é um gênero musical vindo do Nordeste para o Sudeste.<sup>64</sup>

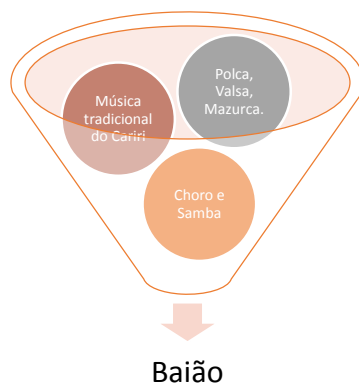
Esse assunto é tratado por Miranda (2009). O autor diz que na década de 1940, após a 2ª guerra mundial “[...] o sul do país passou a conhecer alguns gêneros populares nordestinos, com o compositor Luiz Gonzaga [...]” (MIRANDA, 2009, p. 109) É preciso esclarecer que, este músico fez adaptações do que ele conhecia da tradição folclórica de Exu e do *Cariri cearense*, e não necessariamente levou os gêneros musicais do Nordeste para o Sul. Porém, as adaptações feitas por Luiz Gonzaga e seus parceiros, tornaram possível a divulgação de manifestações musicais tradicionais de uma determinada região do Brasil para todo o país, através das gravações e do rádio – principalmente, a rádio nacional – mas, o que era apresentado não se pode considerar que eram os gêneros musicais em si, como se manifestavam em seus “lugares de origem”. O caso é que Luiz Gonzaga generalizou, como se tudo fosse *baião*.

Gonzaga foi quem criou o gênero *baião* quando já vivia no Rio de Janeiro, então não poderia tê-lo levado simplesmente para lá. Não existia, até aquele momento, no Brasil, nenhum gênero musical com aquela proposta estética: com um conjunto instrumental como se via, com um timbre característico, com uma estrutura melódica e harmônica peculiar; com letras que falavam de temáticas bem demarcadas etc. Alguns supostos “gêneros musicais nordestinos” – nem creio que seja possível considera-los como tal – tocados com instrumentos específicos em seus espaços de tradição foram adaptados por Gonzaga, para serem tocados ao acordeom e por outros instrumentos, como é o caso do *repente*, cuja música

---

<sup>64</sup> Para Cortes o gênero passou por um “[...] processo de estilização, evidenciando que o baião não chegou pronto, como um produto acabado, mas sim, que foi estruturando-se em meio às seções de gravações.” (CÔRTEZ, 2014, p. 197)

é cantada com acompanhamento de viola de dez cordas; das *bandas cabaçais*, cujas melodias riquíssimas são tocadas por pífanos, acompanhados de percussão; dos *reisados* onde se utilizavam rabecas e percussão; dos cocos, muitas vezes acompanhados apenas de percussão, entre outros. O que Gonzaga fez na realidade – e é isso que demonstro ao longo da tese – foi utilizar elementos da música tradicional em seu repertório, mas ele não os levou para o Sudeste.



Fluxograma 4 - Representa a fusão de gêneros musicais diversos.

Esse procedimento, de se aproveitar do repertório de música tradicional para criar uma nova música de autoria comprovada parece ter sido uma prática usual de Luiz Gonzaga.<sup>65</sup> Esse assunto, que gera muita polêmica, e outros também importantes, foram apontados por Miranda. A questão da autoria e também do ineditismo do “Baião” naquele momento de tanta incerteza em relação à manutenção da tradição da música popular urbana no Brasil é questionado por Dilmar Miranda. Para o autor “não era a primeira vez que o sul tomava conhecimento da música popular nordestina, preche de reminiscências rurais.” (MIRANDA, 2009, p. 110). E completa:

Além de Pernambuco [o autor está falando do violonista João Pernambuco], outros músicos nordestinos farão sucesso nas rodas de som cariocas, como seu conterrâneo Quincas Laranjeiras, outro pernambucano, e o cearense Satiro Bilhar, todos eles recebendo profundo respeito e admiração por parte de Villa-Lobos [o compositor]. (MIRANDA, 2009, p. 110)

Ao mesmo tempo que o autor faz esse tipo de lembrança, mostra que, apesar de não ser a primeira vez que músicos se aventuravam em gravar músicas com forte apelo regional,

<sup>65</sup> E, talvez, de muitos outros compositores da música popular brasileira.

foi somente com o repertório de Gonzaga, que a “música do Nordeste” se tornou de fato conhecida do grande público. Miranda diz em seguida:

O fenômeno da música nordestina, sobretudo do baião, sedimentando um mercado para gêneros nordestinos, se dá num contexto, que em parte explica seu sucesso obtido entre 1946 a 1956/57. Diferente dos gêneros anteriores ao advento do rádio, o baião se fixa e expande em plena época de ouro da nossa moderna música popular, favorecido largamente pelo sistema recém-implantado.” (MIRANDA, 2009, p. 110)

Miranda refere-se ao rádio como um aliado na divulgação deste repertório e o “sistema” que ele se refere é a proposta nacionalista empreendida pelo então presidente Getúlio Vargas. O autor também comenta o seguinte:

A temática de Luiz Gonzaga gira em torno da ‘triste partida’ (o retirante, as saudades do sertão), a exemplo do que já foi considerado como uma espécie de Hino do Nordeste, a toada-baião *Asa Branca*.<sup>66</sup> (MIRANDA, 2009, p. 111).

O período em questão foi uma época de muitas migrações da população da região Nordeste para o Sudeste, em busca de trabalho. Essa é a analogia que faz Miranda, da saída da asa branca (do pássaro) de uma região seca – pela ausência de chuvas – que migra para outra, em busca de água.

No lugar de pensar que o *baião* foi simplesmente transplantado do Nordeste para o Sudeste – embora alguns autores não usem esse termo para se referir a essa questão, mas é isso que acreditam – é preciso saber que os artistas que buscavam, de fato, tornar conhecidos os seus repertórios tratavam de aproximar a “música tradicional” ao gosto da população urbana. Concordo com Miranda quando ele fala sobre a ideia de Gonzaga em tornar a música do Cariri palatável ao novo ambiente. Assim ele diz:

Estamos diante de mais um caso das origens cinzentas de um gênero, cujos elementos protoformadores são adensados, reelaborados e fixados pela inventiva de um gênio artista ou vários artistas de uma determinada geração. Luiz Gonzaga o ‘urbaniza’ [o baião], tornando palatável ao gosto cidadão, quando a escuta sulista ou de nordestinos migrados, querendo novidades musicais, lhe solicitavam ‘coisas do sertão’. (MIRANDA, 2009, p. 112)

---

<sup>66</sup> De autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a música “Asa Branca” foi a composição de maior êxito. Maior detalhamento sobre essa música farei mais adiante. E “Triste Partida” também foi uma música gravada por Gonzaga.

A criação do *baião* da década de 1940 e sua consolidação na década seguinte, em 1950, permite entendê-lo como um gênero musical com características próprias e por isso definidoras. Nesta época, o *baião* foi apresentado a todo o país como a representação da música tradicional de uma região, no caso, do Nordeste, assim como nos conta Fonteles:

[...] a obra de Luiz Gonzaga produzida entre as décadas de [19]40 e [19]80, momentos em que sua música e suas atitudes comportamentais, principalmente até os anos de 1960, ditaram uma moda e um jeito nordestino de ser para os brasileiros. Criaram também um novo conceito musical de raízes, que transformou e revolucionou a cultura popular. (FONTELES, 2010, p. 34)

O *baião* foi apresentado ao público em geral como “música nordestina pura” e o seu principal intérprete, Luiz Gonzaga, tratava de sempre reforçar essa ideia, utilizando uma indumentária específica (que ele chamava de autêntica) elementos diversos da cultura da região escolhida. Ainda sobre isso Fonteles diz:

Gonzaga, para se comunicar melhor com esse seu povo sertanejo, criou o segundo ícone pop da cultura brasileira, depois do de Carmem Miranda, ao fundir a roupa de couro do vaqueiro nordestino, dura e resistente, como uma segunda e segura pele usada contra as intempéries e agruras do Juremal da Caatinga, com a roupa lendária do cangaceiro Virgulino Lampião, a quem tanto admirava. (FONTELES, 2010, p. 23)

Além da indumentária, a maneira de cantar de Luiz Gonzaga carregava importantes características, como descreve Fonteles. O autor diz que “as gravações se sucederam consagrando a voz rasgadamente sertaneja, como a dos cantadores e repentistas das feiras, para nunca mais sair de nossa memória musical e afetiva.” (FONTELES, 2010, p. 34) Luiz Gonzaga trouxe uma nova estética vocal que, naquele período, se caracterizava fortemente por elementos estilísticos do *bel canto*.

Fonteles (2010) fala do *baião* como um gênero musical de certa complexidade e elogia a forma como o músico Luiz Gonzaga conseguiu equalizar a sua voz com o instrumental que o acompanha. A sanfona na música de Gonzaga é sempre apresentada com virtuosidade, ainda mais se levarmos em consideração que se trata de um músico que toca e canta ao mesmo tempo e, também, deve-se destacar por sua originalidade, que deu surgimento a um estilo de tocar pessoal, que mais tarde se tornaria uma característica do próprio gênero musical em si, ou seja, uma maneira de tocar o acordeom característica do *baião*. A respeito disso o autor estabelece uma comparação com o gênero *bossa nova*,

surgido em 1958, e reconhecido por ser uma música refinada, criada a partir da inventividade do músico João Gilberto. Sobre isso Fonteles diz:

A sua voz [de Luiz Gonzaga], sempre clara e potente, dialoga matreira – cheia de segundas intenções – alegre e emocionada com uma sanfona tocada com destreza e originalidade inigualáveis. Juntar as duas coisas de forma tão extraordinária só se veria novamente no final dos anos [19]50 na figura de um baiano de Juazeiro, João Gilberto, cujo violão fraseia dissonâncias melódicas [deveria ser dissonâncias harmônicas], enquanto o canto suave entoava uma outra bossa-nova [...] Não é à toa que a primeira música composta por João Gilberto já dizia: ...É só isso meu baião / e não tem mais nada não / o meu coração pediu assim só... Em João Gilberto, havia uma sofisticada singularidade sertaneja. A mesma singularidade que Luiz Gonzaga soube muito bem manifestar de forma completamente extrovertida, ao contrário de João Gilberto. (FONTELES, 2010, p. 32)

Fonteles faz referência à música “Bim Bom”, de João Gilberto, como se essa fosse o resultado do que o músico absorveu através da sua vivência social no contexto interiorano baiano, da cidade de Juazeiro, a partir da influência musical do *baião* de Luiz Gonzaga sobre a sua obra.<sup>67</sup> A diferença que Fonteles estabelece entre Gonzaga e Gilberto é, apenas, que o primeiro era mais extrovertido, um *show man* no palco, já o segundo mais reservado, cujas apresentações são intimistas, diferente de Gonzaga, sempre expansivo.

Essa questão pode estar associada à formação pessoal de ambos os músicos. Gonzaga talvez estivesse mais acostumado ao fazer musical coletivo, dinâmica bem comum nas atividades dos agrupamentos musicais tradicionais, onde as pessoas se manifestam coletivamente, em grupos, pois todos participam das atividades como atores sociais. Diferente de João Gilberto, Luiz Gonzaga teve uma experiência interessante como músico de rua. E enquanto se profissionalizava participou de vários programas de auditórios, em rádios do Rio de Janeiro. Creio que isso tudo favoreceu para a sua formação como artista. Obviamente que a personalidade do músico também deve ser considerada.

### 1.1.3. Um caso de “fusão musical”?

---

<sup>67</sup> A música “Bim Bom”, de autoria de João Gilberto, faz referência ao *baião* de Luiz Gonzaga. Foi gravada e lançada em disco, em 1958, juntamente com a música “Chega de Saudade”, marco de criação do gênero musical *bossa nova*. Utilizarei essa música como referência para discussão que estabeleço no *Capítulo VI*.

Minha intenção não é dar a Luiz Gonzaga o título de pioneiro na estilização ou na urbanização da música do Nordeste do Brasil. O que é importante é mostrar a força da sua proposição, a partir da criação de um gênero musical que reagiu bem às imposições do novo ambiente. Miranda sugere, por exemplo, que a música “Baião” e algumas de suas características não são criações de Luiz Gonzaga. Para comprovar isso ele comenta:

Quanto à questão dos seus começos incertos, é interessante observar a canção *Curiatã de coqueiro* [sic], gravada por Ratinho em 1930, portanto, dezesseis anos antes do surgimento da canção *Baião*,<sup>68</sup> composição inauguradora do ciclo do cancionista popular nordestino, cujos momentos de sucesso dura exatos dez anos. (MIRANDA, 2009, p. 112)

Descobertas recentes trouxeram ao conhecimento mais amplo a música “Curiatan de coqueiro”, de autoria de Severino Rangel (Ratinho), gravada por ele mesmo com os Batutas do Norte, em 1930, portanto, dezesseis anos antes da gravação da música de autoria de Gonzaga e Teixeira. Uma breve audição, mesmo sem grandes intenções de análise, nos permite perceber a semelhança entre o “Baião” de Gonzaga e Teixeira e o “Curiatan de coqueiro” de Ratinho. Isso mostra que, na verdade, muito provavelmente os compositores de “Baião” inspiraram-se, também, no repertório urbano já gravado, mas talvez não conhecido. Devo salientar, não apenas os grandes gêneros em voga, como o samba, o choro, o bolero, mas também no repertório “tradicional” que outros artistas já haviam registrado naquela época.<sup>69</sup> Eis o exemplo em questão:

<sup>68</sup> Miranda escreve *Baião* (em itálico e maiúsculo) para se referir à canção. Saliento que, para fazer referência a essa canção de Gonzaga e Teixeira escrevo, ao longo de toda a tese, “Baião” (sem itálico, maiúsculo e entre aspas).

<sup>69</sup> Em 1937 foi gravada a música “Forró na roça”, de autoria de Dão Xerém e Manuel Queiroz e interpretada por Xerém – Tapuya e sua tribo. A música, denominada como um choro-sertanejo, foi registrada pela gravadora Victor sob o número 34222-B<sup>69</sup>. Do ponto de vista musical “Forró na roça” é somente instrumental. Os textos que se ouvem na música são apenas conversas, falas dos personagens, simulando uma situação de festa onde há pessoas se divertindo e dançando. A música se inicia com um “chote gaúcho”<sup>69</sup>, onde se ouve apenas acordeom, violão de sete cordas, cavaquinho e pandeiro. Logo em seguida a esta introdução, um dos personagens diz: “Vamo’ vê, rapaziada. Vamo’ animar o forró”. Depois, a música se inicia em um andamento bem mais acelerado e o conjunto instrumental é completado por uma tuba, uma harmônica de boca (tocada possivelmente por Xerém), um tambor (não é possível identificar se é um zabumba) que, com a sua entrada, o pandeiro passa ser tocado de outra forma: se escuta apenas as platinelas, a partir de um movimento onde se raspa o dedo no couro do instrumento, fazendo vibrar os metais.<sup>69</sup>

A descoberta da música “Forró na roça” por integrantes da Associação Cearense de Forró – mais especificamente pelo pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez – deu início a uma reivindicação do pioneirismo do ritmo forró para Xerém e não por Luiz Gonzaga. Essa “pequena batalha” que se iniciou foi assunto para alguns jornais, em 2011, por ocasião do centenário natalício de Xerém. Os associados alegavam que a música de Xerém “[...] seria a prova documental de que o cearense gravou um forró 12 anos antes de Luiz Gonzaga gravar ‘Forró de Mané Vito’ e em pouco tempo popularizar seu jeito diferente de tocar sanfona.” (ADERALDO, 2011) O mesmo é dito por Augusto (2011) que afirma: “Foi com essa assinatura que ele [Xerém] lançou o primeiro forró registrado na história fonográfica.” Neste mesmo jornal o autor informa que

Música: **CURIATAM DE COQUEIRO.**

Compositor: Severino Rangel (Ratinho).

Gravadora: Odeon. 10656A.

Curiatam de coqueiro fugiu da sua gaiola.	De manhã muito cedinho, logo que me levantava.
Curiatam de coqueiro bateu asa e foi-se embora.	Vinha no pé-de-coqueiro falar com curiatam.
Curiatam de coqueiro bateu asa e foi-se embora.	E pedir pra'ela cantar a saudação da menhã.
Eu não sei porque motivo curiatam foi-se embora.	Curiatam de coqueiro fugiu da sua gaiola.
Foi-se embora e me deixou, também a minha viola	Curiatam de coqueiro bateu asa e foi-se embora.
Companheiro inseparável que minhas mágoas consolam.	Curiatam de coqueiro bateu asa e foi-se embora.
Curiatam de coqueiro fugiu da sua gaiola.	Vou fazer uma promessa a meu santo protetor.
Curiatam de coqueiro bateu asa e foi-se embora.	Pra fazer ele vortá, esse passo cantador.
Curiatam de coqueiro bateu asa e foi-se embora.	Pra alegria do meu rancho, que nunca mais se alegrou.

### Curiatam de coqueiro

Intérpretes:

Severino Rangel (Ratinho)

Comos Batutas do Norte

(Cantiga do Norte do Brasil)

Compositor:

Severino Rangel (Ratinho)

Melodia

Cu - ri - a - tam de co - quei - ro fu - giu da su - a ga - io - la. Cu -

ri - a - tam de co - quei - ro ba - teu A - sac foiscem-bo - ra.

Exemplo musical 1 - Transcrição do trecho inicial da música “Curiatam de coqueiro”, interpretada por Ratinho.

É impressionante como Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, ao longo de sua carreira, não tiveram que dar explicações sobre isso. Não é apenas curioso, mas evidente,

---

“um documento da Associação Cearense de Forró”, intitulado ‘Reflexão sobre o Forró’, reivindica o pioneirismo deste disco de cera, muito anterior ao primeiro Rei do Baião, Luiz Gonzaga, ‘Forró de Mané Vito’ (1949).” A transcrição do documento diz o seguinte:

[O forró é] palavra homônima que designa a festa, local, dança e o gênero musical democrático de influências indígenas, africanas e europeias, que incorpora principalmente os ritmos xote, baião, côco e arrasta-pé; desvinculando-o de outros ritmos de influência não nordestina. Patrimônio intelectual e imaterial do povo brasileiro, criado a partir da gravação de ‘Forró na roça’, pelos cearenses Xerêm e Tapuia, em 1937. (AUGUSTO, 2011)

Considero essa afirmação sem fundamento nenhum, pelo seguinte motivo: a música “Forró na roça” não é um forró (ritmo) e nem se caracteriza como um gênero musical. Porém, é preciso considerar que pode ser a primeira música onde se fala da festa de forró, ou seja, do evento social. Isso sim é possível supor. Além disso, antes de se considerar o *forró* como um gênero musical, esse foi antecedido pelo *baião* e, do ponto de vista da caracterização do gênero, a música de Xerêm só tem a utilização da sanfona a seu favor, que inclusive, é tocada como Luiz Gonzaga passou a tocar, como mostra a gravação da música “Vira e Mexe”.



que o *baião* não foi de fato inteiramente novo e que a música “Baião” não era totalmente inédita. Realmente Gonzaga não foi o primeiro músico a estilizar a música tradicional da região Nordeste, mas o seu mérito é que ele propôs algo interessante, ou seja, o formato apresentado pelo músico funcionou bem e, mais importante, é que foi aceito pelo público da época.

Por este motivo, ao meu ver, Dilmar Miranda se contradiz, pois, ao mesmo tempo em que confere ao músico a inauguração “do ciclo do cancionero popular nordestino” põe em dúvida o seu pioneirismo. De toda forma, de fato, a música de Ratinho citada por Miranda, apresenta elementos musicais bem importantes, que a tornam muito parecida com a música “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, dando margem para que se imagine que, os dois compositores tenham até se inspirado na primeira para comporem a sua. Isso é uma hipótese.

O sucesso de que fala Miranda é do *baião* enquanto novidade, por um determinado período, embora seja preciso levar em consideração que o gênero musical em si ainda está bem representado atualmente. Obviamente, sem a grande atenção dos meios de comunicação atuais e do público – pelo menos neste formato mais próximo à proposta inicial de Gonzaga – mas, é fato que o *farró* (derivado do *baião*) tomou essa posição e tem grande imersão na mídia.

A música “Curiatan de coqueiro”, já citada, apresenta muitas semelhanças com a música “Baião” e, sendo a última posterior a primeira, resulta em dúvidas não exatamente sobre a sua autenticidade, mas sobre o seu ineditismo do ponto de vista da estilização da música nordestina como era apresentada, pois há realmente a presença de muitos elementos de aproximação entre ambas. Ainda sobre essa música Miranda complementa:

a melodia inicial, entoando o verso ‘*curiatã de coqueiro*’, descreve idêntica progressão melódica do modo mixolídio que podemos igualmente identificar nos dois primeiros versos ‘*eu vou mostrar pra vocês/ como se dança o baião*’ dos primeiros versos de *o Baião*, assim como o ritmo característico do gênero, marcado pelo som da zabumba e do triângulo. (MIRANDA, 2009, p. 112)

## BAIÃO

Intérpretes:  
4 ases e 1 coringa

Baião - 1946

Compositores:  
Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Melodia

Eu vou mos - trar pra vo - cês co - mo se dan - çaum bai - ão

E quem qui - ser a - pren - der é fa - vor pres - tar a - ten - ção.

Exemplo musical 2 – Transcrição da música “Baião” na versão do grupo Os 4 ases e 1 coringa, gravada em 1946.

Embora concordando com o autor, no que se refere às semelhanças entre as duas músicas, neste ponto sinto a necessidade de fazer algumas considerações, especificamente sobre o segundo momento do seu comentário, em relação aos aspectos musicais.

O que foi mencionado sobre a melodia inicial das músicas, da utilização do modo mixolídio em ambas, que se tornou uma das características mais importantes do repertório de Gonzaga e, conseqüentemente, do *baião* e da música do Nordeste, é de fato uma realidade. Porém, o uso do zabumba na gravação original é algo que não se tem comprovações. A marcação rítmica feita por um instrumento de percussão de som grave não confirma a exatidão do timbre, mas, sim do ritmo do *baião* apenas. Não é possível precisar se o que se ouve é mesmo esse instrumento, o zabumba, tanto na gravação de Ratinho quanto nas primeiras gravações de Gonzaga, já que não há registros escritos (os discos não traziam ficha técnica). Muitos instrumentos de percussão podem ter sido utilizados. E mais: na gravação de “Curiatan de coqueiro” falta um elemento importante, característico deste instrumento, que é a vareta ou bacalhau, usada na pele inferior do instrumento para executar os toques de contratempo.<sup>70</sup>

Já a utilização do triângulo torna o assunto mais controverso, pois não se escuta o instrumento nas primeiras gravações de Gonzaga. Esse instrumento parece não estar presente, o que mostra que o triângulo ainda não era utilizado pelo músico no *baião*, ao menos nos primeiros anos, nas músicas gravadas até a década de 1950. É um instrumento de

<sup>70</sup> Uma descrição mais específica sobre o zabumba está no Capítulo sobre o “trio do baião”.

timbre muito característico e sua execução e função dentro do conjunto instrumental é muito específica. Sua presença seria notada rapidamente, sem grandes esforços.

Em depoimento ao pesquisador cearense Nirez, Humberto Teixeira afirma que Luiz Gonzaga planejou meticulosamente seu lançamento, sendo bem sucedido, além de outros gêneros nordestinos. Sua grande sacada, além de aproveitar temas melódico-harmônicos da cultura musical nordestina, foi a formatação do conjunto para interpretar seu repertório: a sanfona, a zabumba e o triângulo, cuja sonoridade, segundo ele próprio, teria suas afinidades nas chulas populares de origem lusa: o ferrinho (triângulo), o bombo (zabumba) e a rabeca (sanfona). Interpretando o repertório do cancioneiro do Nordeste, Gonzaga o coloca no circuito do mercado cultural da época. (MIRANDA, 2009, p. 112-113)

Isso mostra, mais uma vez, como quero afirmar, que Gonzaga parece não ter levado o *baião* do Nordeste para o Sudeste, mas criou um novo gênero musical no Rio de Janeiro. Essa música que Luiz Gonzaga gravou e chamou de *baião* não existia como música do folclore. A forma era outra, o instrumental também era outro, as letras eram diferentes, as vestimentas utilizadas durante as apresentações idem etc. Encontraremos diversas semelhanças no repertório de música tradicional do Cariri cearense e na música de Gonzaga, mas não compartilho da ideia de que Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira levaram o *baião* do Nordeste para o Sudeste. É outra música.

O *baião*, o gênero musical, é resultado da fusão de diferentes elementos musicais. A música “Baião” gravada pelo grupo “Os 4 ases e 1 coringa” apresenta elementos importantes que, embora não de forma completa, viriam em pouco tempo, caracterizar o novo gênero. Quem escuta pela primeira vez essa gravação, a primeira da música “Baião”, não tem uma boa representação do que é o gênero musical *baião*. Somente a gravação feita pelo próprio Luiz Gonzaga, em 1949, apresenta o gênero de maneira um pouco “mais completa” como viria a ser caracterizado. Obviamente a música é a mesma.

Gonzaga foi, paulatinamente, “dando vida” a sua proposta, ou seja, seu projeto musical foi tomando forma aos poucos. A música “Baião” iniciou o processo, mas, ela sozinha, principalmente a sua primeira gravação, não é suficiente para caracterizar o gênero. Arrisco a dizer que ela sozinha não seria suficiente para emplacar o seu projeto.”Baião” apenas deu visibilidade e abertura para Gonzaga. Deu-lhe incentivo a continuar. Miranda (2009, p. 113) diz: “Em pouco tempo, o gênero nordestino transformou-se numa moda avassaladora.” Para logo depois desdizer o que disse: “Se até a sua invenção urbana, em 1946, o *baião* inexistia nos catálogos das grandes gravadoras, como a RCA Victor e a Odeon,

de 1947 a 1957, o gênero perde apenas para o samba, caindo seu prestígio no rádio e nas gravadoras, a partir do fim dos anos 1950.” (MIRANDA, 2009, p. 113)

Essa rápida associação que se faz, do *baião* com o Nordeste, parece não acontecer com alguns outros gêneros. É fácil ver que no trecho inicial o autor diz, “o gênero nordestino” para, em seguida dizer, “até a sua invenção urbana”. Ora, de fato, o *baião*, por tudo que se sabe dele e dos elementos musicais aproveitados por Gonzaga e Teixeira não era um gênero da música nordestina até o seu lançamento, em 1946. Miranda diz isso. Como pode afirmar num momento e negar em seguida?

No *baião* perpassam *elementos estruturantes* de outros gêneros musicais, possivelmente, a partir das influências recebidas por Luiz Gonzaga e seus parceiros musicais – inclusive os produtores da época e os músicos dos conjuntos que o acompanhavam – pois, sabe-se que, durante uma gravação muitas coisas podem surgir, no momento, muitas novidades, do ponto de vista do arranjo e da inserção de novos instrumentos no conjunto. A exceção acontece quando os músicos recebem do compositor ou do arranjador a partitura pronta, como no caso das orquestras. Porém, não acredito que se aplique a essa situação das gravações feitas por Luiz Gonzaga, na RCA Victor, no período em questão. O que estou querendo mostrar é que, o *baião*, no Rio de Janeiro, adquiriu algumas características próprias que nortearam a criação do gênero. Sigo.

Os músicos dos “Regionais” – grupos que acompanhavam Gonzaga – tinham certa liberdade na execução musical/instrumental.<sup>71</sup> A capacidade deles de improvisar era um dos atributos bastante utilizados. Este era, inclusive, um dos motivos que tornavam os “Regionais” o conjunto instrumental preferido pelos produtores musicais das gravadoras, para registrar canções, ou seja, para acompanhar cantores. Assim, acredito que todos contribuíam para o resultado das gravações de Luiz Gonzaga.

Não quero dizer que os músicos tinham liberdade total para improvisar o tempo todo. Mesmo porque não tenho como afirmar isso. Porém, as características dos “Regionais” – existentes em outros gêneros musicais - e o estilo próprio de cada músico também ficava registrado nas gravações, que eram praticamente ao vivo, sem possibilidade de retoques ou concertos. O que insisto é que, não seria possível simplesmente acreditar que as músicas

---

<sup>71</sup> Os “Regionais” eram conjuntos musicais que tocavam o gênero musical *choro*. Este conjunto era também utilizado para acompanhar diversos cantores.

gravadas por Luiz Gonzaga eram as músicas tradicionais do *Cariri cearense* transplantadas para os estúdios das gravadoras no Rio de Janeiro. O que se apresentava era algo novo.



Fluxograma 5 - Mostra os elementos responsáveis pela "elaboração" da música tradicional do Cariri.

Os grupos musicais tradicionais têm peculiaridades em suas performances, que diferem dos grupos de música popular urbana, a exemplo da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, de Crato, que em suas performances apresentam uma música que é resultado de sua interação regular e sistemática com o meio em que vivem (VERÍSSIMO, 2002).

Ver a **Erro! Fonte de referência não encontrada.**

A música de Luiz Gonzaga, apesar de buscar essa aproximação com as tradições, na verdade tinha características também urbanas. Quando, ao lançar o *baião*, Humberto Teixeira tenta transcrever para o papel as suas lembranças do sertão, do Nordeste (assim como as de Gonzaga), está imprimindo na música a sua percepção sobre uma realidade cultural específica e diferente do que viviam na cidade do Rio de Janeiro e, que mesmo não sendo única, apresentava características peculiares e exóticas que interessavam. Eram músicas que carregam significados específicos, assim como descreve Vieira e, esse “exotismo” foi essencial para o projeto do *baião*.

[...] aquilo que se diz sobre os pássaros, outros animais, os rios, as matas, bem como aquilo que se diz sobre velhice, o namoro, a juventude, os homens, a dança, a saúde, as mulheres, a vida, o amor, a chuva, a comida, os santos, os heróis, a seca, enfim, qualquer tema que se queira mencionar, só passa a ser elemento cultural porque se atribuem a ele significados. E os significados têm a capacidade de juntar pessoas que os conhecem ou deles já ouviram falar de alguma maneira. São, pois, os significados que dão a dimensão cultural a um

artefato, a um comportamento, a um gesto, enfim, àquilo que as pessoas fazem ou produzem, vivendo em sociedades, portanto, referenciadas por instituições e articuladas, entre si, através de toda uma rede de relações sociais. Dessa maneira, essas *coisas* que se transformaram em temas musicais, nessa condição, podem fazer com que as pessoas que ouvem se sintam mais próximas ou mais distantes. Lembro, ainda que, no caso das músicas, mesmo quando não têm letra – como ocorre, em larga medida, à produção dos *velhos sanfoneiros*, pois fazem a chamada música instrumental –, elas também ‘contam histórias’, numa linguagem muito especial, e os seus próprios títulos anunciam os temas. (VIEIRA, 2006, p. 40)

Tudo isso que Vieira diz está associado diretamente à música de Luiz Gonzaga naquele período, levando em consideração uma realidade específica. E, como cita a autora, ela está falando de música instrumental e, mesmo assim, é possível se perceber tudo isso. Ao contrário, um dos principais elementos que fez com que o *baião* tivesse tanto êxito foi, justamente, a letra, o conteúdo poético, que carrega uma grande riqueza de informações e muito do que se queria mostrar. Luiz Gonzaga queria cantar porque sabia que isso seria um dos grandes diferenciais da sua música. Apenas como instrumentista, como solista ao acordeom, Gonzaga não teria tanto sucesso. Precisava cantar e para isso precisa de canções. Para compor canções precisava de um bom letrista que soubesse e pudesse dizer o que ele queria. Gravar as músicas do Cariri como ele as conhecia não era interessante.

Essa necessidade de Luiz Gonzaga, de cantar, ou seja, de gravar canções era uma vontade pessoal, obviamente, mas, também uma importância vital para que o projeto tivesse êxito. Além disso, as canções gravadas por Gonzaga, por seus ritmos convidativos à dança, deram margem para outro tipo de aproveitamento. Sobre a questão da canção na música popular e outros aspectos inerentes a essa forma – a canção – Napolitano diz:

A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o *music-hall* (e suas variáveis). A estas duas formas de consumo de música popular, que se firmaram entre 1890 e 1910,<sup>72</sup> não podemos esquecer uma função social básica que a música sempre desempenhou: a dança. (NAPOLITANO, 2005, p. 12)

E complementa:

[A dança é um] elemento catalisador de reuniões coletivas, voltadas para a dança, desde os empertigados salões vienenses ao mais popularesco ‘arrasta-pé’, passando pelos saraus familiares e pelos não tão familiares bordéis de cais-do-porto, a música popular

<sup>72</sup> Napolitano cita Clarke (1995).

alimentou (e foi alimentada) pelas danças de salão.  
(NAPOLITANO, 2005, p. 12)

Possivelmente, esse é um dos grandes trunfos do *baião*, pois, seu sucesso se deve, em grande medida, por ser um gênero musical de dança.

#### 1.1.4. O *samba* e o *choro* no Rio de Janeiro

Na década de 1940 os gêneros musicais *samba* e *choro* eram algumas das preferências. O conjunto instrumental utilizado nas gravações destes grupos era o “Regional”. Luiz Gonzaga precisou fazer adaptações no conjunto para a implantação da sua proposta musical: o *baião*. Para Santos (2013, p. 13) Gonzaga foi “[...] um agente social que se moveu num ambiente histórico para viabilizar a sua carreira artística.”

Luiz Gonzaga foi contratado por Fernando Lobo<sup>73</sup> para trabalhar na Rádio Tamoio. O produtor “[...] com o intuito de explorar melhor o potencial artístico de Luiz Gonzaga, põe em prática uma ideia: adapta a formação instrumental do chamado *regional*, conjunto bem estabelecido no âmbito do *choro*, substituindo a flauta pelo acordeom.” (SANTOS, 2013, p. 38). Segundo o autor essa “[...] formação servirá de esteio para os futuros shows do solista Gonzaga: acordeom, dois violões, um cavaquinho e um pandeiro.” (2013, p. 38) Essa nova configuração instrumental “[...] vai aproximar musicalidades distintas, produzindo uma fusão até então pouco ou nada explorada na mídia.” Essa informação mostra que, de fato, o *baião* é uma nova música e não um gênero trazido do Nordeste.

Santos fala sobre a importância desse novo conjunto:

O *regional sanfonado* gonzaguiano vai significar um encontro de elementos sonoros do sertão nordestino com os da metrópole, reduzindo a assimetria de valor entre esses dois universos e permitindo a Gonzaga uma relação dialógica com a música e com a escuta estabelecidas. (SANTOS, 2013, p. 38)<sup>74</sup>

Esse comentário de Santos a respeito da fusão que Gonzaga fez entre os dois repertórios vem reforçar o que apresento na tese. Aliar elementos sonoros musicais distintos foi fundamental para garantir a aceitação do *baião*, em um primeiro momento pelos próprios

---

<sup>73</sup> Pai do compositor e cantor Edu Lobo.

<sup>74</sup> Saliento que eu também já havia feito essa observação, sobre o conjunto instrumental utilizado por Gonzaga em suas gravações

produtores – que permitiram que Gonzaga gravasse – e depois para o Rio de Janeiro e todo o Brasil, a partir da sua difusão via rádio.

A ‘porção de Nordeste’ que Gonzaga havia gravado no formato instrumental era um embrião do futuro rebento: o gênero musical popular nordestino. Se, por um lado, era difícil se enquadrar no perfil lírico do ‘cantor das multidões’<sup>75</sup>, Gonzaga já sabia, por experiência, que havia uma multidão sem cantor: os migrantes do ‘Norte’. A urbanização e a industrialização em curso criavam postos de trabalho assalariado para os migrantes, que estava deixando de ser uma multidão sem rádio, sem rosto, sem voz. (SANTOS, 2013, p. 41)

Sobre o trecho acima, não acredito que Gonzaga tivesse essa percepção de que “havia uma multidão sem cantor”, pelo simples fato de alguns estudantes lhe pedirem para tocar determinado repertório. Essa é a minha percepção. E também não acredito que Luiz Gonzaga estaria pensando que seu público seriam os migrantes do “Norte”, ao contrário, acredito que seu alvo era o público do Rio de Janeiro mesmo e de todo o Brasil. Gonzaga sempre foi muito audacioso e buscava reconhecimento como músico-artista e não necessariamente ser a voz dos nordestinos somente. Isso fica claro, por exemplo, com a criação do Programa de Rádio “No mundo do baião”, cuja intenção é apresentar o Nordeste para o restante do Brasil e não para o próprio Nordeste. Talvez, essa imagem de “representante do Nordeste” tenha surgido depois, aos poucos, ao longo da sua carreira musical. Porém, concordo plenamente com Santos quando diz:

Que Gonzaga tornara-se um empreendedor voraz, um resolvidor de problemas ligados à sua carreira, um agenciador, alguém que estabelecia metas e não desanimava diante da distância entre o lugar onde estava e aquele aonde queria chegar. (SANTOS, 2013, p. 44)

A questão de Gonzaga se apresentar como representante de uma região para ter êxito em sua carreira não se justifica, pelo menos no primeiro momento. É claro, o próprio Gonzaga declarou várias vezes que se caracterizou com uma indumentária de vaqueiro para lembrar o sertão, mas, de fato, o que Gonzaga queria em ser reconhecido como músico. Ele fazia de tudo para que a sua música estivesse em evidência. Gonzaga queria ter êxito com a sua música e se tornar um músico reconhecido, como os mais famosos cantores daquela época.

---

<sup>75</sup> O autor refere-se aqui ao cantor Orlando Silva.



Santos faz um comentário sobre o “Luiz Gonzaga cantor”, mais especificamente sobre a gravação de “Baião” feita pelo grupo “Os 4 ases e 1 coringa”, devido ao estilo de Gonzaga não se adequar aos padrões das gravadoras. Embora, se sabia, que Luiz Gonzaga buscava sempre imitar as pessoas do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, imitava também os cantores da época:

A reputação de um cantor tem ligações estreitas com o, por assim dizer, índice de sedimentação da sua voz no meio receptivo, isto é, no público. Gonzaga não dispunha de um timbre vocal cimentado na recepção do público, e a “novidade” poderia soar áspera aos *habitués* de vozes como as de Chico Alves, Orlando Silva, Carlos Galhardo e outros. As vozes do 4 Ases e 1 Coringa suavizaram a entrada do baião na escuta de um público constituído. (SANTOS, 2013, p. 48)

Esse é outro ponto que discordo de Climério Santos. Ora, não vejo semelhança na maneira de cantar deste grupo (“Os 4 ases e 1 coringa”) com os outros cantores citados. Estes estavam muito mais aliados com a estética vocal do *bel canto*, diferente do grupo mencionado. Basta ouvir as músicas “Fracasso” de Mário Lago ou “Minha Terra” de Waldemir Henrique, ambas gravadas por Francisco Alves; ou “Tormento” de Norival Teixeira, gravada por Orlando Silva; ou até “Estrela Cadente” de José Carlos Burle, gravada por Carlos Galhardo. Todas essas músicas foram gravadas em 1946, mesmo ano de lançamento da música “Baião” pelo grupo “Os 4 ases e 1 coringa”, mas não veja semelhança vocal. Acredito sim, que, como o grupo já gozava de certa inserção no mercado musical, no rádio e vinha de uma tradição de grupos vocais de sucesso na década de 1930 foi escolhido por Gonzaga e Teixeira. O que este grupo trazia de novo, com a canção de Gonzaga e Teixeira era o ritmo e o modo mixolídio da escala na melodia da música “Baião”. Em termos de timbre de instrumentação, não tinha os instrumentos que iriam caracterizar a música de Gonzaga posteriormente: nem sanfona, nem triângulo e nem zabumba.

Sobre o aspecto rítmico do baião, como um gênero nacional, Santos diz:

O sucesso de *Baião* [a música] pode ser verificado em várias matérias de jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo; em seguida, de todo o Brasil (DREYFUS, 1997, p. 138-141). E mais: o baião não foi lançado como moda nordestina, mas como um novo ritmo do Brasil, como moda nacional a partir do Rio de Janeiro. (SANTOS, 2013, p. 48)

Ao mesmo tempo que o autor mostra euforicamente o êxito do novo gênero musical reforça também o que eu disse, sobre o *baião* ser uma música nacional e não regional. Porém,

logo em seguida, apresenta argumentos que demonstram que ele acredita que o *baião* (gênero) seja criação de Luiz Gonzaga. Assim ele afirma:

Nos dias de hoje, para um vasto público do Brasil, o baião foi ‘inventado por Luiz Gonzaga’, senso comum que foi espalhado – e a ainda é – com a ajuda de muitos artistas e de outros agentes interessados na dinastia do baião. Mas tal crença se alastrou também devido à magistral repercussão da música *Baião* e ainda porque, ao lado do discurso musical (da canção), os autores emitiram discursos sobre a música. (SANTOS, 2013, p. 48)

Ao contrário de Santos, acredito que o *baião* seja criação de Luiz Gonzaga, sim. Falo do *baião* gênero musical, com uma instrumentação específica e diversos outros elementos, musicais ou não, que o caracterizam como tal. Esse baião que já existia, comentado inclusive pelos próprios compositores Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga não se constituía um gênero musical em si. A codificação do *farró* por Gonzaga, sugerida por Santos é, na verdade, a codificação do *baião* como um gênero. Os códigos apresentados por Santos em seu livro são derivados do que Gonzaga e Teixeira fizeram na década de 1940, com o lançamento do baião e, conseqüentemente, com a criação de um novo gênero musical.<sup>76</sup> Somente depois de muito tempo Gonzaga passou a chamar de *farró* a sua música.

É natural, também, que os músicos compositores emitam discursos sobre a música – como sugere Climério Santos, que Gonzaga e Teixeira tenham feito com o baião – pois é uma forma de contribuir para a sua afirmação, consolidação e sucesso. Não vejo problema nisso. Talvez, o que o autor queira sugerir, é que uma história contada várias vezes e por muitos se torne realidade, mas, neste caso, não creio que tenha sido apenas uma história. É isso que demonstro ao longo da tese.

### 1.1.5. O *baião* e a música tradicional

Na “Era de Vargas” havia um forte incentivo ao nacionalismo e, mesmo após da saída de Getúlio Vargas do poder esse pensamento vigorou por algum tempo. Para Severiano e Mello (2006, p. 241) “o período 1946-1957 funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade [...]” Para o autor, neste período “[...] convivem veteranos da

---

<sup>76</sup> Acredito ser importante esclarecer que não pretendo discutir as categorias de gênero musical entre o baião e o farró, já que em certo momento Luiz Gonzaga passou a chamar sua música de farró, deixando o baião em segundo plano. Como faço uma delimitação temporal de sua obra para a investigação proposta, que é de 1941 a 1958 e, durante esse período Gonzaga ainda não utiliza a palavra farró para denominar esse todo complexo musical, então, minha discussão resume-se ao gênero musical baião assim instituído por Gonzaga e Teixeira.

Época de Ouro, em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento bossa nova.” Citam também para este período o sucesso do *baião* – com Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – e mais tarde a ascensão da *bossa nova*, com Antônio Carlos Jobim, João Gilberto e outros.<sup>77</sup>

O ciclo do baião, a música que melhor enfrentou a invasão do bolero ao final dos anos quarenta, começou com o lançamento desta composição, em outubro de 1946. Conscientes do potencial até então pouco explorado da música nordestina, seus autores, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, são os estilizadores que tornaram o gênero assimilável ao gosto do público urbano. Como peça abre-alas, ‘Baião’ apresenta o ritmo, com forte ênfase na síncope do segundo tempo, e ensina como dança-lo<sup>78</sup>, ao mesmo tempo em que convida o ouvinte a aderir à novidade. Tudo isso sobre uma melodia cheia de sétimas menores, semelhante às cantigas de cantadores do Nordeste. A bemolização da sétima nota do acorde representaria o devaneio de um possível elo entre o baião e o *blues*, mas na verdade remete ao ancestral mouro da música nordestina.<sup>79</sup> A nostalgia, a possibilidade de improviso, a tendência constante de caminhar em busca da tônica e de bemolizar a terça, a quinta e a sétima, estão presentes no *blues*, nas cantigas nordestinas e no canto da Andaluzia. (SEVERIANO e MELLO, 2006, p. 245)

Severiano e Mello consideram os compositores da música os estilizadores do gênero, ou seja, seus criadores, cujo processo ele chama de tornar assimilável ao gosto urbano. Isso é unânime entre quase todos os autores. Fala também da forte característica do ritmo e de ser uma música para se dançar. Apesar disso, não concordo quando se referem ao fato da música “Baião” ensinar os ouvintes a dançarem. O máximo que se diz, sobre a dança, está no trecho “[...] morena chegue pra cá, bem junto ao meu coração [...]” que deixa subentendido que se trata de uma dança a dois. Somente isso.

<sup>77</sup> Considero que os autores dedicam no livro muito pouco tempo ao *baião*.

<sup>78</sup> Na letra da música “Baião” Humberto Teixeira diz: “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.” É fácil perceber que em nenhum momento da letra o autor ensina a dançar o Baião. Ele apenas sugere que é uma música para se dançar e que se dança a dois, em par. Somente isso. Não há explicação, ou seja, nenhuma orientação que ensino ou ouvinte a dançar.

<sup>79</sup> O cantor e compositor baiano Raul Seixas falava sempre sobre essa possibilidade de aproximação do *baião*, não exatamente com o *blues*, mas com o *rock*. Fazia referência também a uma possível aproximação entre Luiz Gonzaga e o cantor americano Elvis Presley, onde o primeiro representava o *baião* e o segundo o *rock*. Em um vídeo disponível na internet, no YouTube é possível ver Raul Seixas exemplificando isso com duas músicas: “Blue Moon of Kentucky”, de Bill Monroe (mas na versão interpretada por Elvis Presley, com andamento bem mais rápido que a gravação original) e “Asa Branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=OBXPYmBHyRs]. Acessado em 26/08/2015. A música “Blue Moon of Kentucky” foi gravada originalmente por Bill Monroe & His Blues Grass Boys, em 1946 (mesmo ano de lançamento de “Baião”), pela gravadora Columbia, sob o registro 37888 (CCO 4607), com a seguinte descrição: Vocal by Bill Monroe with String Band Acc.

O surgimento de um novo gênero musical nem sempre é um acontecimento com data e hora marcadas. Com o passar do tempo, repertórios podem se fragmentar ou se fundir, instrumentos podem ser retirados ou inseridos em determinadas formações e, aos poucos, dar origem a novas formas de se fazer música. A criação do *baião* segue, de certa forma, o que se propõe acima como possibilidade de surgimento de novos gêneros musicais, porém, deve-se levar em consideração também que, com o *baião*, além dessa possível transformação natural, noto uma situação um pouco diferente e que teve grande importância para a sua criação e consolidação: o planejamento, já citado, por exemplo, por Santos (2013).<sup>80</sup>

Embora não seja possível afirmar que foi um processo totalmente acabado em si – porque discutir sobre a origem das músicas é um assunto sempre complicado (MIRANDA, 2009) – é possível inferir que os compositores responsáveis fizeram tudo que foi possível para criar e lançar o *baião* de maneira organizada. O comentário do compositor Humberto Teixeira, sobre esse assunto, dá uma orientação nesse sentido. Disse o compositor:

Naquele mesmo dia nós fizemos o que Luiz chama de sanfonizar os primeiros acordes e a primeira linha mestra, não só do “Baião” [aqui ele se refere à música e não ao gênero] como da “Asa Branca”. Essa música que, afinal de contas pra nós hoje é um hino, é uma música que diz muito a muitos brasileiros. Quando nós gravamos a primeira vez essa música, eles pensavam que era uma espécie de música de igreja, música de cego, tanto que: cê se lembra Luiz? O conjunto do canhoto saiu com um pirizim pedindo esmola dentro do estúdio da RCA. Fazendo chacota. Eles não acreditavam jamais que um ritmo como o da Asa Branca e uma letra triste, enternecida, contando aquela saga maravilhosa da última arribaçã, da última arribaçã que foge. (TEIXEIRA, 2009)

E continua:

Depois que resolvemos que o ritmo que nós tínhamos de dar como saída p’ra implantação da música nordestina aqui no Sul era o baião [aqui Humberto Teixeira fala de ritmo], nós tratamos de urbanizar, tratamos de dar características – digamos assim – nacionais a esse

---

<sup>80</sup> Sobre isso Fernandes (2005, p. 16) diz que “Given their origins in popular culture, Forró music and dance were typical products of creative collaboration. Forró began as a combination of different musical and dance elements that become codified as a new genre.” Neste ponto, sobre o assunto hibridismo, concordo com a autora, porém, no início de sua carreira Gonzaga não tocava forró e nem falava de forró em suas músicas, mas, de baião. É possível pensar que essa foi uma opção estratégica, já que a palavra forró remetia a um ambiente social perigoso, onde aconteciam brigas e até mortes, como ele conta em muitas músicas. Nas letras das músicas gravadas por Luiz Gonzaga os forrós – as festas (o evento social) – eram apresentados como lugares de alegria e diversão, embora algumas músicas descrevam brigas e até mortes durante as festas. Já o cantor Jackson do Pandeiro (que não é objeto desta investigação) gravou muitas músicas que retratavam o forró como um ambiente perigoso e não familiar. Jackson do Pandeiro se apresentava como “cantor de sambas e cocos” e não baião, talvez, por este motivo, suas músicas que falavam de forró tinha sempre cunho pejorativo.

ritmo tão eminentemente telúrico e a esse tipo de música tão ligada as coisas do Norte. (TEIXEIRA, 2009)

Nos trechos descritos, Humberto Teixeira dá muitas dicas do que se deve pensar sobre a proposta de ambos para a criação do *baião*, e, a partir do que sugeri há pouco sobre o planejamento para o seu lançamento, faço as seguintes considerações: 1) os compositores escolheram um ritmo para ser “trabalhado” (o ritmo da percussão característico do baião no Nordeste do Brasil); 2) consideraram que deveriam “urbanizar” esse ritmo, o que ele chama de dar características nacionais (devo lembrar que essa informação corrobora com a ideia de que é algo novo) e 3) que era o baião era um ritmo “eminentemente telúrico”, ou seja, algo que fazia referência a uma “música pura”, que trazia elementos característicos da terra, neste caso, da região Norte (que hoje é o Nordeste), como ele se refere.



Figura 1 – Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Registro em vídeo da entrevista transcrita acima. Imagem congelada pelo autor a partir do vídeo original.

A criação do gênero, a partir da utilização de elementos da música tradicional do Nordeste, mais especificamente, de Exu e do Cariri cearense, fica ainda mais clara quando se fala da música “Asa Branca”, também composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Em entrevista para o jornalista Roberto D’ávila, o músico e compositor Luiz Gonzaga diz o seguinte:

[Roberto D’ávila pergunta] Quando o senhor ouviu “Asa branca” pela primeira vez, o senhor já imaginava que seria um clássico, um grande sucesso?

[Gonzaga responde] De jeito nenhum. Por que eu vinha no fogo do ritmo do baião e do forró.<sup>81</sup> Então, eu achava “Asa branca” uma coisa molenga. E até no dia da gravação o *Regional do Benedito Lacerda* e do *Canhoto* começaram a me gozar, né, que eu ia voltar a pedir esmola na porta da igreja. Aí o Humberto protestou. Vocês estão equivocados. Isso aqui vai ser um clássico nacional. Vocês vão ver. E foi mesmo. (GONZAGA, 1986)

Ainda sobre a música “Asa Branca” e sua concepção, Severiano e Mello (2006) dizem:

Um tema folclórico muito antigo é a origem da toada ‘Asa Branca’ (espécie de pomba brava que foge do sertão ao pressentir sinais de seca). Luiz Gonzaga o conhecia desde a infância, através da sanfona do pai, mas achava-o simples demais para transformá-lo numa canção. Assim, foi só para atender ao pedido de uma comadre que se dispôs a gravá-lo, levando-o antes para Humberto Teixeira dar-lhe uma ‘ajeitada’ na letra.<sup>82</sup> Então, Teixeira ajeitou-lhe também a melodia, acrescentou-lhe versos inspirados (‘Quando o verde dos teus óios se ispaiaá na prantação’) e tornou ‘Asa Branca’ uma obra-prima. Reconhecida e gravada internacionalmente, a canção inspirou nos anos setenta a retomada da música nordestina, em geral, e o culto a Luiz Gonzaga, em particular, por iniciativa dos baianos Caetano Veloso e Gil. Sua construção, possibilitando boas oportunidades de explorações harmônicas, tem-lhe proporcionado o aproveitamento como peça de concerto. (SEVERIANO e MELLO, 2006, p. 253)

A música “Asa Branca” é um exemplo importante da influência da cultura do Cariri cearense nas composições de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. As influências que Gonzaga recebeu quando criança e adolescente na região onde nasceu e cresceu, em Exu e no Cariri cearense, talvez de forma passiva e imperceptível por parte dele, permitiu-lhe guardar na memória músicas que aprendeu com o seu pai, Januário, em momentos diversos, que é impossível precisar quando de fato ele conheceu a música. O que Teixeira conta em seu depoimento transcrito há pouco, sobre a “Asa Branca”, é reforçado por Gonzaga, em seguida, ao responder a indagação do jornalista Roberto D’ávila transcrita também há pouco.

<sup>81</sup> No livro de Sinval Sá (SÁ, 1978, p. 125) o autor conta que Gonzaga achava que “Asa branca” não seria uma música interessante a ser gravada, porém, era na verdade o que o músico estava procurando. Não acredito realmente que Luiz Gonzaga pensasse dessa forma, por vários motivos. Primeiro que não iria gravar algo que não tivesse interesse ou que não acreditasse que era importante. Era poderia ter dúvida, mas apostou nisso. Segundo porque diz que seu interesse naquele momento era pelo baião e pelo forró. Ora, Luiz Gonzaga só gravou o primeiro baião em 1949, enquanto a música “Asa Branca”, classificada como toada foi gravada em 1947, portanto, dois anos antes. Terceiro que, tanto ele quanto Humberto Teixeira falam sobre o episódio que narra o questionamento dos músicos no estúdio em relação a essa música, e, cuja resposta dos compositores – mais especificamente de Humberto Teixeira – foi de reclamar com os mesmos e apostar que a música teria grande repercussão. Portanto, minha tese é de que os compositores a criação “Asa Branca”, apostaram que teria grande êxito.

<sup>82</sup> Não tenho nenhum conhecimento sobre essa informação apresentada por Severiano.

A mesma informação é dada também por Dominginhos em uma cena do DVD “Viva São João”. Em uma conversa com Gilberto Gil, o músico fala de um acontecimento interessante que passou em companhia do pai de Luiz Gonzaga, Januário. Dominginhos conta essa passagem da seguinte maneira:

[Dominginhos fala para Gilberto Gil]: Eu ‘tava tocando pra ele [para Januário] lá naquele...no alpendrezim da casa dele e comecei a tocar “Asa Branca”.

[Januário disse]: - “Asa Branca”? Essa música, é minha! Esse nego [refere-se a Luiz Gonzaga] safado roubou. (DOMINGUINHOS, 2002)



Figura 2 - Dominginhos e Gilberto Gil. Imagem congelada do documentário Viva São João

Este é um trecho importante do documentário “Viva São João!” Neste momento, Dominginhos conta ao músico Gilberto Gil uma situação caseira, em que estava na companhia de Januário, pai de Luiz Gonzaga, e ele fala sobre ser o autor de “Asa Branca” e não seu filho Gonzaga, como a música foi registrada. Nessa fala de Dominginhos fica evidente que a música “Asa Branca” fazia parte do repertório tradicional tocado por Januário (ou de sua autoria), em sua sanfona de oito baixos, e que Gonzaga deve ter adaptado a música para que se adequasse ao “modelo” da época para gravações e, também, para que fosse aceita pelo público. O exemplo de “Asa Branca” encaixa justamente no que disse Humberto Teixeira, sobre a sua ideia e de Gonzaga, de dar características nacionais à música do Nordeste.

Ainda sobre essa mesma música, a senhora Priscila dos Santos, em depoimento para o documentário Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do povo de Deus canta “Asa Branca” com a seguinte letra:

Tabela 1 - Transcrição da letra feita pelo autor, a partir de gravação de Priscila dos Santos.

<b>Transcrição do trecho de “Asa branca” cantada por Priscila dos Santos</b>	<b>Trecho de “Asa branca” com correção ortográfica</b>
Asa branca ‘avoou’ E sentou-se no algodão. Vou ‘panhar minha bichinha No bico do gavião.	Asa branca voou E sentou-se no algodão. Vou apanhar minha bichinha No bico do gavião.

Em consequência dessa informação, ainda no documentário “Viva São João!”, o cantor e compositor Gilberto Gil diz, em conversa com Dominginhos: “essa foi uma das contribuições extraordinárias do Gonzaga [sic]. Que de outra forma [essa música] não sairia daqui [ele fala do Nordeste]. Ficaria aqui, no folclore.” Para Gil “Ele [Gonzaga] levou pro pop.<sup>83</sup> E foi uma coisa que deu partida para vários outros aproveitamentos, de várias outras manifestações de outras regiões também.” (GIL, 2002) Para Gilberto Gil, o fato de Gonzaga ter tido a ideia de estilizar o repertório do Cariri de forma a tornar essa música mais palatável ao ambiente urbano – naquele momento no Rio de Janeiro – foi uma ideia extraordinária. Essa é a sua grande contribuição e, por este motivo, a relevância da sua obra. Aqui, mais uma vez, alguém dá um depoimento demonstrando que a música de Gonzaga é nacional e não regional. O músico, pelo que sugere Gilberto Gil, “levou pro pop” e deu uma “nova cara” à música. Luiz Gonzaga não levou a “Asa Branca” do Cariri e gravou-a simplesmente, mas deu uma nova roupagem.

Vejamos, por exemplo, a melodia utilizada pelo rabequeiro Cego Pedro Oliveira durante a execução da música “Na porta dos cabarés”, para o documentário *Nordeste: cordel, repente e canção*, gravado em Juazeiro do Norte. Este trecho musical é muito característico na região do Cariri. Oliveira utiliza sempre antes de cada estrofe cantada.

Na gravação a tonalidade da música está entre “G” e “Ab”, por este motivo decidi registrar em “G”. Coincidentemente é o mesmo tom utilizado por Luiz Gonzaga na música

---

<sup>83</sup> Gilberto Gil quis dizer que Luiz Gonzaga popularizou a música tradicional, ou seja, permitiu que fosse conhecida pelo grande público.



“Asa branca”. Apesar de não serem totalmente coincidentes é fácil perceber uma relação de proximidade em alguns aspectos. Isso talvez mostre que Luiz Gonzaga fez adaptações:

- O modo utilizado é o mesmo: *mixolídio*;
- A tonalidade é a mesma: “G”. É possível que seja uma coincidência ou talvez por ser fácil tocar em “G” para o rabequeiros, já que transcrevi outra música sua também neste tom;
- Uso: Utilizam este trecho musical sempre antes de iniciar cada estrofe da música;
- Ritmo: Enquanto canta Oliveira para de tocar a melodia e percute um ritmo no corpo do instrumento para se acompanhar. É o ritmo do baião.<sup>84</sup>

Como Luiz Gonzaga relatou, os músicos durante a gravação de “Asa branca” no estúdio acreditavam que era uma música de cegos, para pedir dinheiro. Eis uma relação de proximidade.

---

<sup>84</sup> “Asa branca” não foi gravada originalmente como baião, e sim como toada.

## Asa branca

Intérprete:  
Luiz Gonzaga  
Gravação de 1947

Toada

Autor: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga

Melodia tocada por Luiz Gonzaga

♩=120 +/-

Exemplo musical 4 – Melodia tocada por Luiz Gonzaga em vários momentos da música (entre as estrofes). Na gravação original (1947) a música está no tom “G”. Luiz Gonzaga utiliza o *mixolídio*.

## Na porta dos cabarés

Intérprete:  
Cego Pedro Oliveira

CANTORIA

Autor: Cego Pedro Oliveira

Toque da rabeça

♩=112

Mão no tampo da rabeça enquanto canta os versos

Exemplo musical 3 – Esta é a melodia tocada pelo rabequeiro Cego Pedro Oliveira na música “Na porta dos cabarés”. Na gravação o tom da música estava entre “G” e “Ab”, talvez devido à afinação do instrumento ou pela gravação ser antiga. Resolver transcrever em “G”. O músico também usa o *mixolídio*.



Figura 3 - Cego Pedro Oliveira cantando a música “Na porta dos cabarés”, em Juazeiro do Norte. Imagem congelada do documentário “Nordeste: cordel, repente e canção”, de Tânia Quaresma, gravado em 1975.

## ASA BRANCA

Primeira versão (1947) - Ritmo: Toada

Compositores:  
Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Melodia

1. Quan-do/o - lhei a ter - ra/ar - den - do 'qual' fo - guei - ra  
 2. Que bra - sei - ro que for - na - lha nem um pé de  
 3. In - té mes - mo/a a - sa bran - ca ba - teu a - sas  
 4. Ho - je lon - ge mui - tas lê - guas nu - ma tris - te  
 5. Quan-do/o ver - de dos teus 'zó - io' se'is - pa - ia na

de São João Eu per - gun - tei a Deus do céu ai  
 plan - ta - ção. Por fal - ta d'á - gua per - di meu ga - do  
 do ser - tão. En - ton - ce/eu - dis - se a - deus Ro - si - nha  
 so - lí - dão. Es - pe - ro/a chu - va ca - ir de no - vo  
 'pran - ta - ção'. Eu teas - se - gu - ro não cho - res não viu

por - que ta - ma - nha ju - di - a - ção. Eu per - gun ção.  
 mor - reu de se - de meu a - la - zão. Por fal ta zão.  
 guar - da con - ti - go meu co - ra - ção. En - ton - ce/eu ção.  
 pra mim vor - tá pro - meu ser - tão. Es - pe - ro/a tão.  
 que/cu vol - ta - rei, viu meu co - ra - ção. Eu teas - se ção.

Exemplo musical 5 - Transcrição da melodia da música "Asa branca", a partir da primeira versão de Luiz Gonzaga (1947).

Para Climério Santos (2013) “Gonzaga muitas vezes atirava no que via e acertava no que não via. Mas nada disso foi mero acaso. Não foram ocorrências fortuitas, e sim acasos agenciados [...]”. O autor quer dizer que a música de Luiz Gonzaga não foi obra do acaso, ou seja, não foi resultado de sorte, mas de muito trabalho. Foi produto de muitos erros, mas também de acertos. Humberto Teixeira comenta esse tipo de “aposta” quando fala da gravação da música “Asa Branca”.

Ramalho (2001) faz afirmações sobre a canção “Asa branca” que, levando em consideração a proposta desta tese e as hipóteses levantadas por mim, ao longo da investigação, considero fundamental comentar, abrindo um pequeno parêntese. Essa música apesar de ser a mais conhecida de Gonzaga e ter se tornado, com certeza, a música mais emblemática da sua carreira musical, talvez não pode ser tomada – pelo menos da forma como utiliza Ramalho – para a caracterização do *baião* da maneira como quero agora.

É possível utilizá-la, sim, mas levando em consideração a segunda gravação feita pelo músico, e não a primeira. Para a proposta de Ramalho talvez tenha funcionado, pois o repertório por ela estudado não foi o mesmo delimitado por mim. Além disso, o propósito da análise também é outro. A partir da transcrição de alguns trechos de Ramalho (2001) farei os devidos comentários.

Então vejamos: segundo a autora ela utiliza a música “Asa branca” para “[...] identificar os traços característicos da música do sertão nordestino e as razões da [sua] popularidade” pois a considera “[...] uma das suas canções mais representativas.” De fato, essa música é a sua canção mais conhecida pelo público e lhe representa enquanto músico e “personagem da música brasileira”.

Para Ramalho “*Asa Branca* sintetiza os principais conteúdos – em letra e música – do repertório de Gonzaga, isto é, a migração.” Este é outro ponto que, para o meu estudo esse não seria um fator importante. Gonzaga gravou a primeira versão de “Asa Branca” em 1947. Somente em 1949 gravaria a música “Légua Tirana” que, de alguma maneira, se aproxima do assunto abordado na letra de “Asa Branca”, embora não tão relacionado assim. A segunda versão de “Asa Branca” foi gravada em 1952. Durante este período, em 1950 gravou “A volta da Asa branca” e, em 1952, “Pau de Arara” e “Acauã”. Talvez, estas sejam as três únicas músicas deste período que tratem do mesmo assunto. O que houve, creio eu, foi uma ênfase demasiada no conteúdo das letras das músicas que tratavam de “seca”, “fome”, “migração”, “pobreza” etc. A obra de Gonzaga vai muito mais além disso.

A autora também diz que “A canção ressalta algumas das estruturas rítmicas e melódicas características da ‘paisagem sonora’ do Nordeste.” Em sua análise a autora utiliza uma “[...] abordagem que considera poesia e música como complementares [...]”. Também considera “*Asa Branca* [...] uma das canções mais populares do repertório de Luiz Gonzaga.” Informa ainda que “Do ponto de vista musical, esta canção resume algumas das mais marcantes características da música popular nordestina – mais precisamente, a música do sertão – em relação ao repertório proveniente dos centros urbanos.”<sup>85</sup>

A música “Asa Branca” foi gravada diversas vezes e em diferentes versões. Comumente isso causa confusões, pois, dificilmente se dá atenção para isso. Considero importante essa informação para que não haja interpretações errôneas.

---

<sup>85</sup> Todos os trechos transcritos aqui estão em Ramalho (2001, p. 66-67).

Em 1947, Luiz Gonzaga gravou “Asa Branca” pela primeira vez, em ritmo de toada, sob o registro de número 80-0510-B. No lado B do disco estava a música “Vou pra roça”, uma marchinha, conforme atestam os selos abaixo.



Figura 4 - Selo do disco 78rpm com a música “Vou pra roça” (marchinha), composição de Luiz Gonzaga e Zé Ferreira. Conforme se lê, foi registrada sob o número 80-0510-A. Interpretação Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Disponível em “Memorial Luiz Gonzaga”  
 [http://www.recife.pe.gov.br/mlg/gui/DocumentoAudio.php?codigoDocumento=RM014]. Acessado em 17/09/2015.



Figura 5 - Selo do disco 78 rpm com a música "Asa Branca" (toada), composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Conforme se lê, foi registrada sob o número 80-0510-B. Interpretação Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Disponível em “Memorial Luiz Gonzaga”  
 [http://www.recife.pe.gov.br/mlg/gui/DocumentoAudio.php?codigoDocumento=RM014]. Acessado em 17/09/2015.

Em 1952, Luiz Gonzaga fez a segunda gravação de “Asa Branca”, agora com o ritmo de baião, registrada sob o mesmo número – 80-0510-B –, porém, em outro disco, onde o lado A estava a música “Paraíba”, e não “Vou pra roça”. O que possivelmente causa a grande confusão é que, nas duas versões, a música foi registrada sob o mesmo número.



Figura 6 - Selo do disco 78 rpm da música “Paraíba” (baião) de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, registrada sob o número 80-0510-A. Interpretada por Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento. Disponível em “Forró em Vinil” [<http://www.forroemvinil.com/luiz-gonzaga-78-rpm/>]. Acessado em 17/09/2015.



Figura 7 - Selo do disco 78 rpm da música “Asa Branca” (baião), de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, registrada sob o número 80-0510-B. Interpretada por Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento. Disponível em “Forró em Vinil” [<http://www.forroemvinil.com/luiz-gonzaga-78-rpm/>]. Acessado em 17/09/2015

Na análise musical desta música feita por Ramalho (RAMALHO, 2001, p. 72) não fica claro se ela utilizou a versão de 1947 ou 1952, pois, em certo momento a autora diz “O conjunto instrumental que acompanha o cantor – violão e cavaquinho – também acentua o tempo fraco da subdivisão métrica do pulso”, para no outro parágrafo escrever que “Nesta primeira versão de *Asa Branca* para gravação, o instrumental nordestino – sanfona, triângulo e zabumba – se funde com instrumentos do conjunto regional do choro carioca: violão e cavaquinho.” O fato é que, na primeira gravação, o instrumental da música é constituído apenas de acordeom, violão (possivelmente de 7 cordas) e cavaquinho. Somente três instrumentos. Ouve-se claramente que não há percussão.

Em seguida a autora comenta sobre o que ouve.

Os efeitos sonoros produzidos pela orquestração realçam outras peculiaridades que são características da música folclórica brasileira, como, por exemplo, a polifonia paralela em intervalos de terças, feita na sanfona, e a acentuação na parte fraca do compasso reforçada por todos os instrumentos. (RAMALHO, 2001, p. 72)

De fato, há uma confusão, pois, não fica claro qual versão da música ela utiliza para análise (ela informa que foi a primeira, de 1947, mas, pelo que descreve faz referência à

segunda, de 1952). Implica, neste caso, em uma dificuldade para entender a análise e os resultados apresentados pela autora.<sup>86</sup>

Apesar das observações que faço, devo admitir que algumas considerações feitas pela autoria se aliam ao que tenho constatado, por exemplo, a ligação de “Asa Branca” com o que a autora chama de “cantigas de cegos”. Ao longo das minhas investigações, notei que essa referência se encaixa perfeitamente com duas músicas do cego Pedro Oliveira, da cidade de Juazeiro do Norte. Sobre esse assunto Ramalho comenta:

A razão é que a melodia de Asa Branca tem, nas suas estruturas rítmicas, melódicas e na sua monotonia, uma ligação íntima com as cantigas de cegos. Por outro lado, a evidência de qualquer elemento que identificasse o Nordeste subdesenvolvido criava uma situação embaraçosa, devendo ser disfarçada. (RAMALHO, 2001, p. 74)

Ramalho (RAMALHO, 2001, p. 67) faz uma ampla pesquisa sobre as “origens” da música “Asa branca”, de autoria Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, apresentando várias versões de texto e de melodias. Fiz a opção de não as detalhar, já que também apresento uma discussão sobre isso, a partir de outras informações que obtive. Porém, é válido considerar sua preocupação, porque serve para reforçar o que já se sabe: que muitas músicas de Gonzaga são adaptações de melodias e letras de canções tradicionais folclóricas, que ele mesmo ou seus parceiros utilizavam como “ideia inicial” para suas composições.

Outro depoimento importante, sobre a apropriação que Gonzaga fez da música folclórica, pode também ser percebida a partir do comentário do compositor e instrumentista Sivuca. Ele diz:

O Luiz Gonzaga foi quem começou tudo [refere-se a iniciou do baião] Luiz Gonzaga foi quem inseriu... Foi quem fez com que o zabumba e o triângulo fosse tocado pela primeira vez numa estação de rádio no Sul. Luiz Gonzaga foi quem levou com dignidade o ritmo nordestino, quer dizer, sem essa coisa da música de ponta-de-rua, que hoje, aliás, é chique, chamar o forró de pé-de-serra hoje é chique, mas naquele tempo era altamente pejorativo. E o Gonzagão pegou a nossa... o nosso gênero musical do Nordeste e levou pro Sul, onde os veículos de comunicação divulgavam a cultura, que naquele tempo, até o Nordeste vivia do que se tocava no Rio e em São Paulo, e o Gonzaga fez a operação inversa, levou a música nordestina para o Sul e conseguiu fazer um sucesso fora de série. Um sucesso... Eu acho que pouca gente igualou o sucesso do Gonzagão com a música nordestina.” (SIVUCA, 2002)

---

<sup>86</sup> Embora eu não tenha a intenção de invalidar ou de desmerecer a análise, mas apenas alertando, é importante que seja feita uma revisão deste capítulo do livro.

Esse comentário de Sivuca é extraordinário, pois complementa ainda mais a ideia que quero demonstrar. Porém, creio que seja importante fazer algumas observações. O músico Sivuca argumenta que Gonzaga levou para o Sul o gênero musical do Nordeste. Prefiro dizer que Gonzaga adaptou elementos característicos da música de Exu e do Cariri cearense para uma nova realidade. Obviamente que Sivuca talvez tenha se expressado sem tanta clareza, mas, de fato, era isso que queria dizer. É apenas uma suposição.

Apesar da música “Asa Branca” ser um ícone no repertório de Luiz Gonzaga e, conseqüentemente, ser uma representação forte da sua obra, outras também são resultados de aproveitamentos deste tipo.<sup>87</sup>

Sobre essa apropriação da música tradicional do Cariri por Gonzaga, de forma a transformá-la em algo possível de ser digerido pela população do Brasil em geral, encontrei outro depoimento importante, dado por um de seus irmãos, Zé Gonzaga, em um vídeo caseiro disponível no *YouTube*. Segundo seu irmão, a música “Juazeiro”, cuja criação é atribuída a Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga é, na verdade, mais uma adaptação feita por ambos, a partir da música “Catingueira do Sertão”, cantada por Januário, possivelmente, uma canção do repertório tradicional na região.

Ainda segundo seu irmão, o músico não quis gravar com a letra original, alegando que as pessoas pensariam que “catingueira” referia-se a catinga (palavra que se refere à maquiagem, em português).<sup>88</sup> *Catingueira*, como *Juazeiro*, é uma árvore presente no Nordeste. Apesar da informação vir de alguém da família, essa história não tem comprovação certa, mas, serve-nos como mais um comentário coerente dentro das diversas situações que já se sabe, até mesmo por intermédio do próprio músico, de adaptações feitas. Porém, se o motivo real de Luiz Gonzaga não ter gravado a música “Catingueira” com essa letra não tenha sido o fato inusitado apontado por seu irmão, o certo é que, como “Asa Branca”, a música “Juazeiro” também foi uma adaptação sua para uma melodia tradicional folclórica. Em suma: o comentário do seu irmão – sobre o texto da música – embora não seja verdade (não se sabe), não invalida o fato de que é mais uma música aproveitada por Gonzaga do repertório tradicional do Cariri.

---

<sup>87</sup> Falo especificamente de músicas que se tem conhecimento sobre o seu processo de criação. Deve existir, talvez, outras tantas que não se sabe, realmente, sua origem.

<sup>88</sup> Eu, particularmente, não acredito nesta versão. Que a música tenha sido aproveitada, sim, mas que sua letra tenha sido modificada por este motivo, não.



Zé Gonzaga exemplifica o que disse com o seguinte texto:

Tabela 2 - Transcrição da letra de "Catingueira do Sertão", a partir de vídeo da música cantada por Zé Gonzaga.

<p>Música: <b>Catingueira do Sertão</b> (Versão cantada pelo irmão de Luiz Gonzaga)</p> <p>Catingueira do sertão chora quando vai chover. Eu também vivo chorando com vontade de te ver.</p> <p>Ai, catingueira que vontade de te ver. Ai, catingueira tô morrendo de roer.</p> <p>Catingueira se você não quiser voltar pra eu. Eu sou capaz de morrer, mas você não gosta d'eu.</p> <p>Ai, catingueira, que vontade de te ver. Ai, catingueira, tô morrendo de roer.</p> <p>Música: <b>Juazeiro</b> (Composição: Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga)</p> <p>Juazeiro, Juazeiro me arresponda, por favor. Juazeiro, velho amigo, onde anda o meu amor?</p> <p>Ai, Juazeiro ela nunca mais voltou. Diz, Juazeiro onde anda o meu amor?</p> <p>Juazeiro não te alembra quando o nosso amor nasceu? Toda tarde à tua sombra conversava ela e eu.</p> <p>[continua...]</p>	<p>Música: <b>Catingueira do Sertão</b> (Versão com a ortografia corrigida)</p> <p>Catingueira do sertão chora quando vai chover. Eu também vivo chorando com vontade de te ver.</p> <p>Ai, catingueira que vontade de te ver. Ai, catingueira estou morrendo de roer.</p> <p>Catingueira se você não quiser voltar para mim. Eu sou capaz de morrer, mas você não gosta de mim.</p> <p>Ai, catingueira, que vontade de te ver. Ai, catingueira, estou morrendo de roer.</p> <p>Música: <b>Juazeiro</b> (Versão com a ortografia corrigida)</p> <p>Juazeiro, Juazeiro me responda, por favor. Juazeiro, velho amigo, onde anda o meu amor?</p> <p>Ai, Juazeiro ela nunca mais voltou. Diz, Juazeiro onde anda o meu amor?</p> <p>Juazeiro não te lembrás quando o nosso amor nasceu? Toda tarde à tua sombra conversávamos ela e eu.</p> <p>[continua...]</p>
---	---

As criações de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga tinham a intenção de moldar e consolidar o gênero musical em discussão. Ambos trabalhavam em função de formatar essa nova música. É notório isso quando questionado por Roberto D'ávila, sobre o que é o *baião*, Gonzaga responde: “Baião é o primeiro gênero que criei de sucesso.” (GONZAGA, 1986)<sup>89</sup>

Outra canção importante na carreira de Gonzaga, na parceria com Humberto Teixeira e na caracterização do gênero é “No meu pé-de-serra”. Aliás, praticamente todas as músicas resultados dessa parceria foram criadas a partir da mesma ideia. Luiz Gonzaga apresentava – musicalmente – suas lembranças para Teixeira, e este, por sua vez, colocava as letras.

Aí estourei, né? Humberto Teixeira ficou feliz da vida que ele já vinha tentando também há muito tempo. Mas ele só queria fazer

<sup>89</sup> Essa resposta de Gonzaga nos permite pensar que o músico entendia todos os outros ritmos gravados por ele como gêneros musicais, por este motivo, se referia ao baião como o gênero de maior sucesso.

coisas assim, difíceis. E me chamou: Gonzaga! Negócio ‘tá vendendo bem. Dá mais outro tema aí. Aí, eu fui dando mais um tema aí. Xote, toadas, umas coisinhas e tal. Até que chegou a hora do “Baião”. E quem gravou o “Baião” foi justamente ‘quatro ases e o coringa’. E as músicas iam pegando e o povo começou a se animar, e eu não tinha o disco pra vender. ‘Quatro ases e um coringa’ gravava o que eu fazia com o Humberto. Aí eu fui gravar. Peguei o bonde andando, né? Aí eu gravei “Baião”, gravei “Juazeiro” que tinha sido gravado por Solon Sales.<sup>90</sup> Foi aí que eu estufeí o peito. Gravei o “Baião”, gravei “Asa branca” e só voltei pra casa em 46 [1946]. (GONZAGA, 1980)

## JUAZEIRO

Baião (1949)

Compositores:  
Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Melodia

1. Ju - a - ze - ro, Ju - a - ze - ro me/a res - pon - da por fa - vor.

5 Ju - a - ze - ro ve - lho/a - mi - go On - de an - da/o meu a - mor. Ai, Ju - a -

11 ze - ro! E - la nun - ca mais vol - tou. Diz, Jua - a - ze - ro! On - de an - da meu a - mor.

Exemplo musical 6 – Transcrição da música “Juazeiro”, a partir da gravação de Luiz Gonzaga (1949).

Ao analisar em ordem cronológica o repertório que compõe a obra de Gonzaga é fácil perceber que, o músico regravou algumas de suas próprias músicas do início de sua carreira. Essas músicas inicialmente gravadas em versão instrumental ganharam letra de seus parceiros e foram registradas em versões cantadas. Quanto a isso Cortes (2014, p. 196) diz que “é plausível supor que a maioria das composições de Luiz Gonzaga tenha origem instrumental, vindo a ser letrada posteriormente por seus parceiros.” O autor supõe isso porque muitas composições de Gonzaga foram gravadas, primeiramente, na versão

<sup>90</sup> O cantor Sólton Hanser Sales gravou pela Continental, sob o número 16.075, no mesmo disco, em 1949, as músicas “Juazeiro”, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga e “Quixabeira”, de Humberto Teixeira e Cícero Nunes. Disponível em [http://cifrantiga2.blogspot.com.br/2013/06/solon-sales.html]. Acessado em 27/08/2015.

instrumental, somente depois gravou com letra. Além disso, é amplamente divulgado que Gonzaga desde o início de sua carreira musical sempre buscou um letrista para as suas músicas.

Cortes (2014, p. 196) acredita que “saindo do meio instrumental para o campo das canções, Luiz Gonzaga alcança maior popularidade e dá início a um processo de estilização do baião no meio musical urbano.” Para o autor, o *baião* recebeu “[...] um tratamento específico de arranjo, letras, forma e instrumental [...]” uma “[...] formatação que marcou a sua especificidade dentro da história da música popular brasileira.” Aqui é necessário fazer dois comentários: 1) a minha concordância com Cortes de que o *baião* foi formatado no Rio de Janeiro, ou seja, no meio urbano como ele diz e 2) que é um gênero musical de importância para a música popular brasileira, por suas peculiaridades e, por este motivo – acrescento eu – deve ser valorizado como tal e reconhecido como música nacional. Além disso, outro ponto importante é que a letra das músicas, quer dizer, foi fundamental para que Luiz Gonzaga fizesse a “associação necessária” com as tradições de Exu e do Cariri cearense para que seu projeto fosse completo.

Sobre a música instrumental Luiz Gonzaga dizia o seguinte, conforme depoimento de Dominginhos:

Mas o Gonzaga já tinha falado comigo, que não adiantava a gente só solar. Ó Dominginhos: Eu fiz muitas piruetas com a sanfona. Toquei tudo quanto foi jeito. Toquei tango, samba, tangos, polcas, choros. Tudo. Fiz miséria com o acordeom. Ninguém me olhava muito não, mas quando eu comecei a cantar foi tudo mudando. Então, eu lhe aconselho você ajeitar a sua voz com a altura do acordeom e aí você vai ver como... E tem outra coisa: quando você estiver tocando, num fique de cabeça baixa olhando p’ro teclado do acordeom, porque esse negócio num dá certo. Você tem que marcar uma morena bonita que ‘tá ali na frente, com o sorriso desse tamanho e ficar de olho nela. Aí você não baixa a cabeça [...]. (DOMINGUINHOS, 2012)

Ao contar isso, Dominginhos mostra que Luiz Gonzaga estava lhe passando uma “fórmula de sucesso”, ou seja, foi assim que ele fez e funcionou. Além disso, a sua voz era acompanhada por um conjunto instrumental, que juntos caracterizam a sua música. Sobre o assunto gênero musical, Cortes diz:

É preciso levar em conta que a combinação dos elementos é que caracteriza aquilo que parte do público reconhece e aceita como ‘gênero musical’, por exemplo: um contorno melódico específico, construído sobre determinada figura rítmica, executado com uma

articulação peculiar e revestido por uma timbragem recorrente na prática musical em questão. Lembrando ainda que há muito mais que elementos técnicos envolvidos nesse processo. [...] Fatores extramusicais também contribuíram para caracterizar o baião ‘gonzagueano’, e alavancaram sua repercussão no meio musical. (CÔRTEZ, 2014, p. 196).

Esse trecho extraído da pesquisa de Cortes traz informações importantes que reforçam a proposta desta tese e são encontradas em outras pesquisas: 1) que um gênero musical é resultado de “combinação de elementos” e foi o que Gonzaga fez; 2) que “há muito mais que elementos técnicos envolvidos” e 3) que “fatores extramusicais” contribuem para a caracterização dos gêneros. No caso do gênero canção, a letra é fundamental.

Quando falo sobre a ideia de apropriação da tradição, pelos próprios músicos ou pela indústria do disco, com a finalidade de torna-la palatável para as pessoas do meio urbano com objetivo de lucrar com isso, quero dizer que, ao mesmo tempo que é um “golpe baixo” contra a cultura tradicional considerada por eles um elemento importante de venda, estão ao mesmo tempo sendo possuídos por essa cultura, quer dizer, perdem o controle e de dominadores passam a dominados. Nesta mesma linha de pensamento Fernandes escreve:

This does not mean that everybody was understanding and supportive of migration. The prejudice against lower-class people of rural extraction continued. The São Paulo middle class wants and needs the cheap labor offered by migrants, but they do not want them in their city for anything else. In the face of prejudice, Northeasterners protect themselves by gathering together and sticking to their ‘roots’, to legitimate their identity. They created and frequented Forró houses in São Paulo, in part, to satisfy these ends. (FERNANDES, 2005, p. 19)

O que Fernandes mostra é que os nordestinos para se protegerem agrupam-se em torno daquilo que lhes dá segurança – sua cultura tradicional – da mesma forma como as sardinhas no mar, para se protegerem de seus predadores. Isso funciona, mas, ao mesmo tempo também tem outros efeitos. As tradições culturais do Nordeste do Brasil e a música de Gonzaga, falo sobre a cultura cariense e o *baião*, respectivamente, atingiram o meio urbano e as pessoas que viviam nas cidades do Sudeste do Brasil de forma incrível, e o resultado é que essas pessoas não resistiram aos seus encantos e, mesmo inconscientemente foram dominados lentamente. Sem perceberem estavam, em pouco tempo, consumindo o Cariri no dia-a-dia.



## CAPÍTULO II – MÚSICA TRADICIONAL DO NORDESTE DO BRASIL

### 2.1.O CARIRI CEARENSE

“Em toda a extensão da vista, nenhuma outra árvore surgia.  
Só aquele juazeiro, devastado e espinhento,  
Verdejava a copa hospitaleira na desolação cor de cinza da paisagem.”<sup>91</sup>

O estabelecimento de uma região considerada como lugar das tradições mais puras, pode ser resultado de uma interpretação como um lugar esquecido, isolado e por este motivo intacto, pelo pequeno contato com as modernidades. Essa é a visão que geralmente se tem do sertão do Nordeste do Brasil, tal como a descrição de Rachel de Queiroz, de 1930, de uma seca ocorrida em 1915, conforme a epigrafe acima.

Lá, neste lugar, “apesar de tudo”, encontram-se grupos musicais de diversas formações, resultado de um processo social descrito por Durval Muniz de Albuquerque Júnior<sup>92</sup> e, aproveitado por muitos autores, a exemplo de Fernandes (2005) em sua tese de doutorado e Santos (2013), em seu livro sobre o *forró*. Essa região é o Nordeste do Brasil. O *Cariri cearense* é “quase” uma outra região dentro da região Nordeste. Porque há vários “Nordestes” e não apenas o que se quer acreditar.

A ida de Gonzaga para o Sudeste não foi planejada, diferente do curso migratório empreendido por muitos nordestinos, no mesmo período. Ao contrário do que ele próprio cantava – não exatamente em relação a ele, mas ao “homem nordestino” em geral – Gonzaga não saiu de Exu fugindo da seca e da pobreza somente (e também não apontava esse motivo), mas por resultado de uma briga familiar, que lhe deixou envergonhado diante da comunidade que vivia. Sobre isso Santos diz: “A partida de Gonzaga, embora tenha suas especificidades circunstanciais, vai se alinhar historicamente com o fluxo migratório Nordeste-Sudeste” (SANTOS, 2013, p. 25), ou seja, sua saída da região coincidiu com a saída de muitos

<sup>91</sup> Trecho do livro “O Quinze”, de Rachel de Queiroz, Ed. 96. Editora: José Olympio, 2013. Publicado originalmente em Fortaleza, em 1930.

<sup>92</sup> Refiro-me aqui ao famoso livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999).

conterrâneos que buscavam na região Sudeste uma vida melhor, mas o motivo de Luiz Gonzaga não foi exatamente esse.<sup>93</sup>

Para Santos, os romances dos escritores José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e José Américo são importantes para a formação de uma sensibilidade regional, levando o Nordeste para todo o Brasil, através do imaginário popular.<sup>94</sup> O nacionalismo empreendido pelo governo daquele período não foi enfrentado pelo regionalismo dos autores citados, mas o imaginário popular tradicional de regiões como o Nordeste, por exemplo, funcionava como parte integrante do que se planejava considerar nacional, ou seja, como genuinamente brasileiro.



Fluxograma 6 - Relação entre o Nacional e o Regional na música de Luiz Gonzaga.

O “Cariri de Luiz Gonzaga”, onde ele se inspirou para criar o *baião* e todos os desdobramentos que viriam a seguir, representava esse ambiente natural, intocável, isolado e restrito, resultando em matéria prima ideal para o seu projeto. Entendo então, que o regional é nacional, porque o compõe, porém, não se pode dizer o mesmo sobre o contrário. Desta forma, a música regional é, portanto, parte integrante do que se entende por música nacional. O que acontece é que a música escolhida para representar o Brasil como produto nacional

<sup>93</sup> Luiz Gonzaga enamorou-se de uma moça rica da região, mas, como era pobre e negro o pai dela não aprovou o romance. Humilhado, Gonzaga tentou matar o homem, mas, sem sucesso. Sua mãe (Santana) e seu pai (Januário) acabaram contribuindo com a sua saída quando lhe bateram, por causa do fato ocorrido. No outro dia Luiz Gonzaga foi embora de Exu/PE, em direção ao Crato/CE, para pegar o trem para Fortaleza/CE.

<sup>94</sup> Como disse anteriormente, a imagem do Nordeste foi sendo “inventada”.

não é, necessariamente, a regional do Nordeste, ou seja, a música tradicional específica dessa região. Por quê?

A região chamada de *Cariri cearense* é conhecida em todo o Brasil por vários motivos. No que diz respeito ao clima é chamada de “oásis do sertão”, pois, anualmente, sua vegetação mantém-se verde por algum tempo, mesmo no período de ausência de chuvas, graças as suas fontes de água natural, um fato atípico para a região; além da temperatura diferenciada em parte do ano, mesmo se tratando do *sertão nordestino*. Destaca-se por seus recursos naturais, como as suas cachoeiras, e, também, pela importância dos seus sítios arqueológicos e pela riqueza histórica guardada pela Chapada do Araripe, no que se refere a presença de fósseis de animais mamíferos, peixes, insetos e plantas de milhões de anos, mais especificamente do período Cretáceo Inferior, talvez a principal justificativa para a criação do Geoparque Araripe.<sup>95</sup> O *Cariri cearense* é particularmente conhecido pela peculiaridade da sua cultura tradicional, que engloba o artesanato, a música, as danças, as vestimentas e, também, pela religiosidade popular, especificamente o catolicismo. Finalmente, o *Cariri cearense* também é conhecido por algumas personalidades importantes, consideradas símbolos da identidade local, que ganharam grande notoriedade em todo o Brasil por seus feitos em suas áreas de atuação.

Dentre os vários nomes, entre tais personalidades, dois merecem destaque por sua real importância cultural e também por sua relevância para a investigação. O primeiro é o padre Cícero Romão Batista, um líder político e religioso de grande representatividade na região, que nasceu em Crato/CE, em 1844 e faleceu em 1934, em Juazeiro do Norte, cidade fundada por ele e que cresce vertiginosamente devido à influência que ainda mantém sob o povo da região e os seus seguidores de diversas partes do país. O segundo é um personagem importante, especificamente para a tese, pelo conjunto de sua obra musical, por sua representatividade como figura pública, artista/músico, defensor e incentivador da valorização da cultura tradicional da sua região de nascimento, com o intuito de valorizar o

---

<sup>95</sup> Segundo o que consta na página web do Geoparque Araripe um “Geoparque (ou geopark, em inglês) é uma marca atribuída pela Rede Global de Geoparques (GGN), sob os auspícios da UNESCO a uma área onde sítios do patrimônio geológico (geossítios) representam parte de um conceito notável de proteção (geoconservação), educação (geoeducação) e desenvolvimento sustentável (geoturismo e desenvolvimento territorial).” Acessado em 18 de maio de 2015 [<http://geoparkararipe.org.br/>].



seu povo. Trata-se do músico Luiz Gonzaga do Nascimento, nascido em Exu, Pernambuco, em 1912 e falecido em 1989, em Recife, criador do *baião*.<sup>96</sup>

Embora o segundo não tenha nascido no Ceará, mas no Estado vizinho, teve e têm grande inserção na cultura local.<sup>97</sup> Luiz Gonzaga cantou o Cariri e revelou a riqueza cultural do Nordeste (do Brasil) para todo o país. Em sua obra reverenciou o padre Cícero, por sua representatividade como figura pública e também como religioso da igreja católica. Gonzaga trouxe para o país uma novidade musical – na década de 1940 – que mudou consideravelmente, e para sempre, a história da música brasileira, influenciando compositores nas décadas seguintes e revelando o Cariri para todo o Brasil e para o resto do mundo, como umas das mais importantes regiões em termos de cultura musical tradicional rústica e autóctone do país. Ainda hoje, quando alguém da região quer se referir a uma atividade local com potencial de se espalhar usa a seguinte expressão: “do Cariri para o mundo”.

O *Cariri cearense* é mencionado constantemente em canções, poesias, filmes, documentários, livros e outros meios, com destaque para as citações sobre a cultura local, que também aparecem representadas em vestimentas, costumes, festas, comidas típicas em todo o país. Luiz Gonzaga é, com certeza, o principal responsável por essa visibilidade que a região alcançou, já que divulgou o *Cariri cearense* por meio da música, ao mesmo tempo que é fruto deste ambiente. É, portanto, criador e criatura do “jeito nordestino de ser”. A cultura tradicional do *Cariri cearense* ou *caririense* é, de fato, um dos elementos mais importantes para essa repercussão, tornando a região em um ambiente propício às pesquisas na área da história, geografia, geologia, antropologia, sociologia, música, entre outras.<sup>98</sup> Vale salientar que, a música, principalmente a que é produzida como resultado da vida cotidiana do povo simples do Cariri cearense é, sem dúvida, o mais atrativo do ponto de vista cultural e identitário do “fazer local”.

---

<sup>96</sup> É importante salientar que um terceiro nome merece destaque. É Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como “Lampião”, nascido em Serra Talhada, Pernambuco, em 1898 e morto em 1938, que foi um personagem fora da lei que se tornou um mito do sertão do Brasil. Porém, embora simbolicamente Lampião seja um nome de grande representatividade, não era do Cariri cearense e nem merece tanto destaque na investigação. Juntamente com Luiz Gonzaga e Padre Cícero forma a “santíssima trindade do Nordeste”.

<sup>97</sup> Apesar de ter nascido em Pernambuco o músico Luiz Gonzaga afirmava, que uma metade sua era pernambucana (pessoa que nasce em Pernambuco) e outra cearense (pessoa que nasce no Ceará).

<sup>98</sup> Chama-se de *caririense* a pessoa que nasceu no Cariri ou a algo pertencente ao Cariri.

Obviamente, não se pode deixar de lado o fato do *Cariri cearense* ser conhecido em todo o país, também, por ser uma região onde as pessoas têm grande devoção religiosa ao catolicismo, principalmente, por causa do já citado padre Cícero Romão Batista, o *Padim Ciço*, como é conhecido pelo povo local. Apesar do enfoque nesta investigação ser a música, é fato que a religião é um elemento a ser considerado, inclusive com manifestações musicais específicas que se sustentam ou se balizam em torno de crenças religiosas. A cultura tradicional se apresenta por via das manifestações de cunho “artístico”, com ênfase na música, capaz de agregar elementos variados – inclusive, muitas vezes, religiosos – que compõem este grande balaio de expressões identitárias da região, ou seja, os “grupos musicais”, que também são “cênicos”, expressando-se por meio da representação de personagens e através da dança.

Mesmo com as mudanças normais e influências de todos os tipos, que se manifestam devido as novidades da contemporaneidade, a região ainda na atualidade abriga uma grande diversidade de agrupamentos musicais tradicionais que atraindo músicos de todo o Brasil e de outros países. O *Cariri cearense* é fonte de inspiração para criações musicais diversas e inusitadas, como aconteceu com o *baião*, gênero musical criado por Luiz Gonzaga e pelo compositor Humberto Teixeira, na década de 1940, no Brasil, a partir do cabedal cultural que ambos compartilhavam, embora distantes da região naquele momento, e que foi estudado nesta tese.

Essa importância que se dá ao lugar, destaca-se pelos elementos culturais característicos do ambiente, presentes conseqüentemente, na música tradicional da região, representada por agrupamentos musicais – embora não de forma única – que através de uma linguagem bem particular, carregam traços da identidade do povo caririense, como resultado de uma vida social fortemente influenciada pela religiosidade do povo, dos elementos da natureza, do ciclo anual das chuvas ou da ausência dela, do plantio e da colheita, dos afazeres domésticos, das produções artesanais e, obviamente, da vontade de se expressar por meio da arte. Ou das artes, se pensarmos que, em muitos destes agrupamentos, a música, a dança, a encenação “teatral” e a poesia se confundem ou se fundem numa coisa só. São características “extramusical” que influenciam diretamente o fazer musical desse povo, tornando-o tão característico e, embora não seja “único”, é muito especial. Tudo isso está presente na música de Luiz Gonzaga: o *baião*.

O *Cariri cearense* é uma região que geograficamente está situada ao sul do Estado do Ceará, onde alguns municípios fazem fronteira com os Estados de Pernambuco e Paraíba, tudo isso no Nordeste do Brasil. O Cariri não é apenas no Ceará, pois também abrange uma área territorial destes dois outros Estados, por este motivo, a parte do Cariri que fica situada no Estado do Ceará é chamada de *Cariri cearense*, ou seja, o Cariri do Ceará. Esta é a região delimitada como foco de atenção desta investigação, para os estudos dos seus agrupamentos musicais tradicionais. Importante salientar que, durante as pesquisas de campo verifiquei que muitas pessoas moradoras de Exu (em Pernambuco), quando querem falar de Crato ou de Juazeiro do Norte (duas cidades do Ceará), apesar da proximidade, fazem referência simplesmente ao Cariri.



Figura 8 - Mapa que mostra os municípios que compõem o Cariri cearense, no sul do Estado do Ceará.  
Fonte: IPECE – Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará. Mapas disponíveis em [http://www.ipece.ce.gov.br/].

Compõem o *Cariri cearense* os seguintes municípios: Abaiara, Altaneiras, Antonina do Norte, Araripe, Assaré, Aurora, Baixio, Barbalha, Barro, Brejo Santo, Campos

Sales, Carriáçu, Crato, Farias Brito, Grangeiro, Ipaumirim, Jardim, Jati, Juazeiro do Norte, Lavras da Mangabeira, Mauriti, Milagres, Missão Velha, Nova Olinda, Pena Forte, Porteiras, Potengi, Salitre, Santana do Cariri, Tarrafas e Umari. Atualmente, é uma das regiões que mais cresce no Estado do Ceará. Tem se desenvolvido muito nos últimos anos com a chegada de novas indústrias, universidades públicas, faculdades privadas, a inauguração do primeiro Metrô do Ceará, fatores que tem motivado uma grande especulação imobiliária, bem como a construção de empreendimentos estatais como o Hospital Regional do Cariri, a Central de Abastecimento do Ceará-S/A – CEASA, o Centro de Convenções do Cariri e a ampliação do seu aeroporto, o segundo mais movimentado do Estado. A região também possui um pequeno museu de paleontologia e o primeiro geoparque reconhecido pela UNESCO nas Américas: o Geopark Araripe.

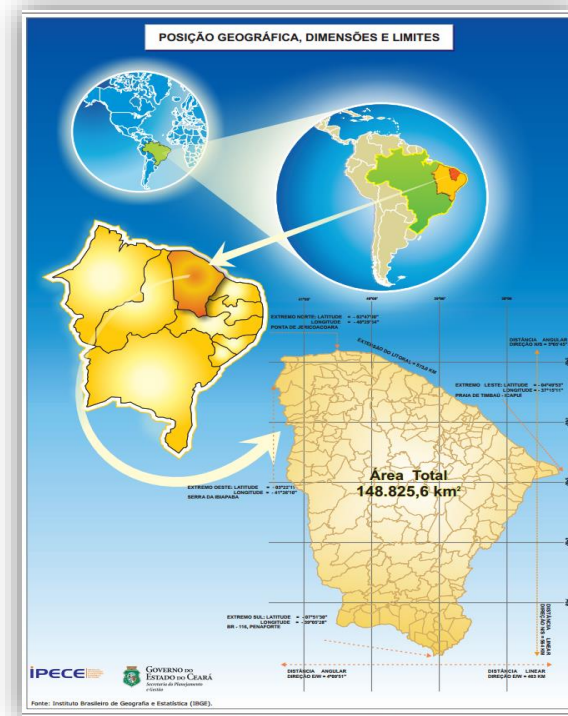


Figura 9 - Posição geográfica, dimensões e limites do Cariri. Mapa elaborado pelo Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará. [<http://www.ipece.ce.gov.br/>]

É no *Cariri cearense* que está Juazeiro do Norte, cidade que graças à figura de Padre Cícero é um dos maiores centros de religiosidade popular da Brasil, atraindo milhares de romeiros em diversas datas ao longo do ano e o principal centro comercial de toda a região. Essa cidade tem capitaneado uma grande mudança na região.

“a vida aqui só é ruim, quando não chove no chão,

Mas se chover dá de tudo, fartura tem de porção”  
Pau-de-arara.

Assim, em 29 de junho de 2009 foi sancionada a Lei Complementar Estadual nº 78 que criou a Região Metropolitana do Cariri / RMCariri.<sup>99</sup> Segundo o que consta, a região metropolitana surgiu a partir da conurbação entre os municípios de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, denominada CRAJUBAR.<sup>100</sup> Somando-se a eles, foram incluídas as seguintes cidades limítrofes situadas no *Cariri cearense*: Caririáçu, Farias Brito, Jardim, Missão Velha, Nova Olinda e Santana do Cariri. A RMCariri tem como área de influência a região sul do Ceará e a região da divisa entre o Ceará e Pernambuco.

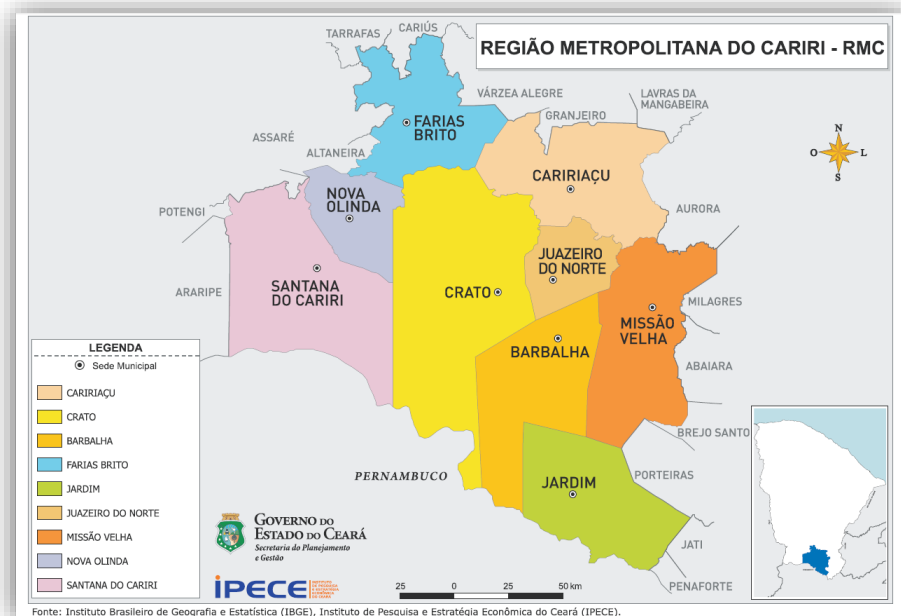


Figura 10 - Mapa que mostra a "Região Metropolitana do Cariri - RMCariri", criada em 29 de junho de 2009. Mapas disponíveis em [http://www.ipece.ce.gov.br/].

Entre os municípios que fazem parte da RMCariri o maior deles em área é Crato (1.009, 202 km<sup>2</sup>) e possui 123.963 habitantes. Já o menor é Juazeiro do Norte (248, 558

<sup>99</sup> Em Queiroz (2013, p. 73) tem-se a informação sobre a nova Lei. Adoto a mesma abreviatura de Queiroz (2013, p. 24) para Região Metropolitana do Cariri / RMCariri.

<sup>100</sup> Da mesma maneira que Queiroz (2013) adota *RMCariri* como abreviatura de “Região Metropolitana do Cariri”, utiliza *Crajubar* para denominar o encontro entre as cidades Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha. Apesar de ter seguido sua sugestão em relação a primeira (RMCariri), preferi usar CRAJUBAR para a segunda, já que o autor não impõe nenhuma orientação e, em seu texto não vejo regularidade no seu uso, por este motivo, simplesmente por estética (organização visual do texto) adotei o outro modelo. Saliento, porém, que a ordem do vocábulo (CRA – JU – BAR) é explicada em seu texto com a devida atenção, mas não irei me deter nisso. Em resumo: sugere-se que “Cra”, da palavra Crato represente a liderança da cidade, na época em que foi adotada. (QUEIROZ, 2013, p. 123) O mesmo autor explica como acontece a *conturbação*.

km<sup>2</sup>), porém, é o mais populoso (249.829 habitantes). Nova Olinda, por sua vez é o menos populoso (13.522 habitantes).<sup>101</sup> A respeito dos três municípios que compõem o CRAJUBAR, quer dizer Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha é necessário fazer algumas observações.

Crato é conhecida como a “cidade da cultura”, pois tem um passado relevante no que diz respeito à valorização da cultura tradicional e das artes, e também por abrigar em tempos áureos diversos eventos importantes nesta área. (MARQUES, 2004) Foi também o principal polo econômico da região por muitos anos, mas, com o passar do tempo, a cidade de Juazeiro do Norte cresceu em um ritmo bastante acelerado, principalmente, a partir da segunda metade do século XX e mais ainda na última década, tomando a posição de Crato em termos econômicos e também pela visibilidade que alcançou em diversos segmentos.

As três cidades aludidas mantêm vínculos estreitos tanto em termos de proximidade territorial quanto relacional, sobretudo pela relação de complementaridade socioeconômica no Cariri cearense. Ademais, ao longo de dois séculos e meio de formação socioespacial, as três, inicialmente sob a liderança de Crato, posição assumida nas últimas décadas por Juazeiro do Norte, construíram uma sólida proximidade relacional com um conjunto cada vez mais ampliado de cidades, desde aquelas encravadas no seu entorno imediato àquelas situadas além das divisas com os estados do Piauí, Pernambuco e Paraíba [...]. (QUEIROZ, 2013, p. 73)

Barbalha, juntamente com as outras duas também se destaca na região do Cariri cearense por algumas características específicas, mas, também, por seu histórico na preservação das suas tradições e dos grupos musicais locais. Enquanto Crato é uma cidade mais residencial, Juazeiro do Norte se configura como a cidade das indústrias e do comércio varejista, por este motivo, muitas pessoas trabalham em Juazeiro do Norte e moram em Crato ou Barbalha. Pesquisas mostram que “[...] Juazeiro do Norte [é] o principal núcleo urbano do aglomerado Crajubar e por extensão do Cariri, é qualificado como centro urbano de nível *Forte*, o que lhe conferia a condição indiscutível de Capital Regional.” (QUEIROZ, 2013, p. 59)

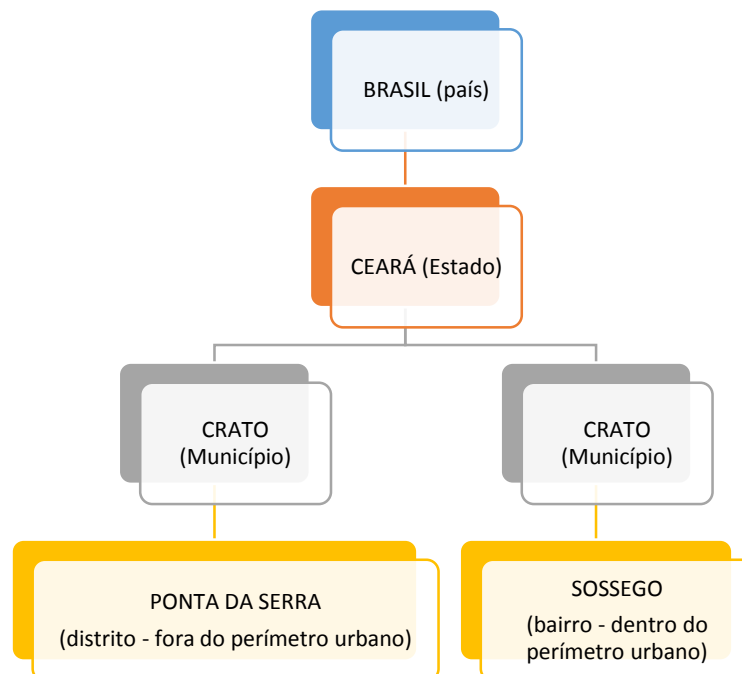
Em se tratando da presença dos agrupamentos musicais tradicionais as três cidades são privilegiadas. Em todas, esses grupos localizam-se nas regiões mais periféricas das cidades ou em bairros menos desassistidos pelo poder público. Isso porque os grupos tradicionais são integrados – em sua grande maioria, para não dizer a totalidade – por pessoas

---

<sup>101</sup> Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística/IBGE (2012).

de baixo poder aquisitivo, conseqüentemente, as manifestações derivadas destes espaços apresentam, obviamente, características inerentes ao meio. Portanto, os grupos tradicionais estão em bairros da periferia ou em distritos destes municípios, afastados da área urbana, menos em Juazeiro do Norte, que praticamente é toda urbana.

A divisão política no Brasil se apresenta da seguinte maneira, em ordem hierárquica do maior para o menor: País (federação) => Estados (unidades federativas) => Cidades ou Municípios => Distritos => Bairros. Exemplos desta divisão podem ser entendidos a partir do que segue abaixo, utilizando como referência a região delimitada na investigação.



Fluxograma 7 – Quadro demonstrativo de um exemplo simples de divisão geopolítica.

Outros exemplos, a partir do Fluxograma 6.

- Brasil (país) => Ceará (estado) => Crato (cidade) => Ponta da Serra (distrito).
- Brasil (país) => Ceará (estado) => Crato (cidade) => Sossego (bairro).
- Brasil (país) => Pernambuco (estado) => Exu (cidade) => Araripe (distrito).
- Brasil (país) => Pernambuco (estado) => Exu (cidade) => Centro (bairro).

Nem sempre um *distrito* está dividido em bairros e, nem sempre os bairros estão dentro de distritos, mas nas cidades (área urbana). A denominação *distrito* é mais usada em regiões rurais dos municípios, já bairro é uma classificação da divisão urbana.

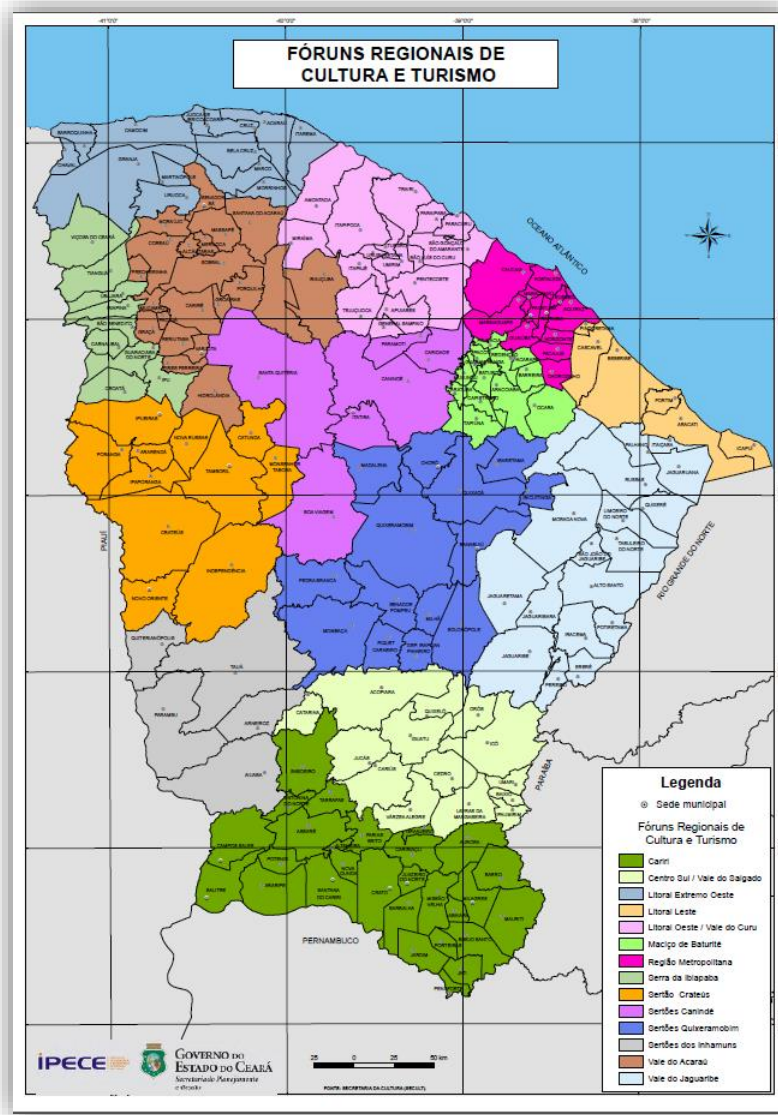


Figura 11 - O Estado do Ceará está dividido em áreas ou regiões, delimitadas pelo Governo do Estado, no que diz respeito ao turismo. Neste mapa o Cariri aparece delimitado pela cor verde (Sul). Mapas disponíveis em [<http://www.ipece.ce.gov.br/>].

Sendo Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha as três cidades mais importantes do *Cariri cearense*, pelo que se apresentou há pouco, considere delimitar o foco da análise dos agrupamentos tradicionais basicamente na região do CRAJUBAR, pela importância que têm



para a investigação, já que a maioria dos grupos estão nestes municípios. E, em se tratando de delimitação para organização metodológica, dei atenção especial a Crato e Juazeiro do Norte, pois as duas cidades há muitos anos mantém estreita relação com Exu, em Pernambuco, cidade onde nasceu Luiz Gonzaga. O próprio músico menciona as duas em diversos momentos de sua carreira, seja através das composições, dos comentários que fazia a respeito do *Cariri cearense*, das histórias da sua infância e, principalmente, sobre a cultura local.

Também é importante fazer referência aos Estados vizinhos do Ceará, que fazem fronteira com as cidades escolhidas para a investigação, principalmente, Pernambuco, onde nasceu o músico e compositor Luiz Gonzaga. O estudo a respeito da fronteira entre Exu e Crato nos dá informações importantes. Na primeira metade do século XX, Crato era o principal polo econômico da região do Cariri, fato que justifica a relação de proximidade que as duas cidades mantinham, e ainda mantém, mesmo sendo de diferentes Estados. A dificuldade de chegar em Recife, capital de Pernambuco era muito grande, desta forma, o município de Crato era a melhor opção de grande comércio na região e, quem vivia – e ainda vive – em Exu, mantinha e ainda mantém estreitas relações com este município.<sup>102</sup> A estrada de ferro que ligava Crato à Fortaleza<sup>103</sup>, capital do Ceará, portanto, facilitando o transporte para diversos fins – carga e passageiros – entre o interior do Estado e sua principal cidade pode ser considerada como um dos motivos para que Exu mantivesse contato com Crato e, assim, tivesse acesso às possibilidades possíveis a partir do contato com uma capital.

Vale salientar, porém, que, o *Cariri cearense* em se tratando de aspectos culturais tem muita afinidade com Pernambuco e Paraíba, pela proximidade que mantém com estes Estados, a partir de suas fronteiras. Por este motivo, ao estudar os agrupamentos musicais da região tomei como referência também gravações de grupos destes dois Estados, a partir do material disponível da *Missão Folclórica de Mário de Andrade*. A capital do Ceará, Fortaleza, apresenta muitas diferenças em relação a região Sul do Estado, inclusive na

---

<sup>102</sup> A distância por terra, entre Exu/PE e Recife/PE é de 664km, pela rodovia BR-232. Cerca de nove horas de viagem de carro. Entre Exu/PE e Fortaleza/CE a distância é de 576km, pela rodovia BR-116. Cerca de oito horas de viagem de carro. São viagens longas, porém, mais curta entre estas últimas. Além disso, na primeira metade do século XX havia uma estrada de ferro que ligava o Crato/CE à Fortaleza/CE, já que antes o acesso de carro era muito difícil, obrigando as pessoas a irem até o Cariri cearense para resolver problemas mais imediatos, como ir ao médico, estudar, fazer compras etc. Possuir um carro era coisa apenas para pessoas ricas e as estradas que ligavam o interior à capital não eram boas. Atualmente, há voos diários, partindo de Juazeiro do Norte/CE, ligando o Cariri às duas capitais (Recife e Fortaleza).

<sup>103</sup> A estrada de ferro está atualmente desativada.

maneira de falar. O sotaque (o acento) da fala caririense é mais pernambucana e paraibana que o resto do Ceará.

### 2.1.1. A música tradicional do Cariri cearense

O Cariri cearense<sup>104</sup> é conhecido nacionalmente por sua “riqueza cultural”, expressão que representa não apenas a sua diversidade, mas também a sua importância. Chamam assim o Cariri cearense pela quantidade de manifestações musicais tradicionais, folclóricas, de artesanato, religiosas, de costumes que lá coexistem, juntas, em um mesmo ambiente. Diz-se também que é um “caldeirão cultural”, já que o que se conhece é resultado da mistura de grupos musicais diferentes que se desenvolveram e se transformaram ao longo dos anos, sob a influência de povos que chegaram para habitar a região e por lá ficaram. Também o chamam assim pelo relevo da região, especialmente pelo formato da Chapada do Araripe, que traz à lembrança visual de uma panela ou realmente de um grande caldeirão. A variedade de manifestações culturais é tão grande que se considera o resultado de tanta mescla como uma espécie de “sopa cultural”, cujos ingredientes contemplam a música, o artesanato, as manifestações religiosas, a literatura de cordel, as manifestações de dança e rituais, as feiras de rua, as preciosidades arqueológicas, as lendas, os mitos, a natureza, entre outras coisas.

A região é rica de cultura tradicional e a música é bastante representativa deste ambiente. Misturam-se, na região, grupos musicais dos mais variados gêneros e estilos. São grupos religiosos ou laicos, ligados ou não a instituições culturais ou educativas e até associações, de ONGs ou empresas privadas, mas, principalmente, existentes pela iniciativa de pessoas do senso comum, que por algum motivo criam e mantêm grupos já tradicionais dentro do ambiente familiar, do seu bairro ou de instituições religiosas às quais estão ligados.

Neste segmento, da música, o Cariri cearense é rico em diversidade, traduzindo com perfeição as tradições, os costumes e a cultura regional mesmo, apresentando de maneira artística seus elementos de identidade, que se tornaram patrimônio do lugar, da região e de todo o Brasil. São manifestações espontâneas de todos os tipos: cantigas, benditos, incelenças e hinos; festas de padroeiros, renovações e comemorações ligadas ao ciclo natural

---

<sup>104</sup> Explicado o que é o *Cariri cearense* não escreverei mais utilizando o itálico.

da vida sempre com a presença de música; danças, bandas cabaçais, reisados e grupos de coco; além da existência de poetas, emboladores, rabequeiros, cantadores, repentistas, violeiros, animadores de feiras; cantigas de trabalho, de procissões, de penitentes, de hinário religioso; forrozeiros, sanfoneiros, festeiros e festivais de alcance local, regional e nacional. A música permeia tudo isso. Está sempre presente.

Apesar do contato midiático possível hoje em dia (e já há algum tempo), tanto com a capital do Estado, Fortaleza e, também, com outras regiões do Brasil e até do mundo, principalmente com o advento da internet nos últimos anos, o Cariri cearense ainda é um espaço vigoroso de cultura musical tradicional rústica do Nordeste do Brasil, em pleno século XXI. Essas manifestações musicais das quais se menciona são aparentemente influenciadoras de outros grupos em diversos aspectos, desde suas características melódicas e instrumentais; na movimentação cênica, na confecção de figurinos, no conteúdo das letras etc.

Os agrupamentos musicais tradicionais do Cariri cearense ainda tem similares no seu entorno, com maior ocorrência em cidades fronteiriças nos Estados de Pernambuco e Paraíba, mas também em Alagoas e outros locais. As semelhanças – talvez maiores que as diferenças – são resultado dos encontros possíveis e reais que essas pessoas tiveram, pelos motivos os mais diversos. Se em algum momento da história o Cariri cearense recebeu influências culturais de diversos tipos, também influenciou e ainda influencia da mesma forma. O curioso é que, apesar do contato que mantém, muitas manifestações culturais tradicionais conseguem manter “níveis baixos de mudança”. Mas, não estou afirmando que isso seja bom ou ruim. Descrevo a situação em questão para mostrar que muitas manifestações familiares permanecem viva há dezenas de anos.

Nesta terra fértil, muitos mestres da arte da oralidade fizeram e fazem história. Por iniciativas individuais, coletivas ou de instituições, o Cariri cearense hoje vivencia a música de muitas formas e em contextos/espacos diversos. São projetos de expressão, vontade e fé estreitamente ligados ao cotidiano da vida social, no âmbito religioso, do trabalho, das festas e, geralmente, a transmissão do conhecimento musical está fora dos sistemas educacionais institucionalizados e reconhecidos pela sociedade letrada, pois acontecem por transmissão oral, no convívio familiar. Por este motivo, as manifestações musicais existentes no Cariri cearense são fruto dessa cultura regional e apresentam diferentes características, contando

com espaços *informais, não formais e formais*<sup>105</sup> de educação musical, tais como: o Projeto Cabaças e Cordas; o Grupo Musical Notas ao Vento; a Orquestra Filarmônica Chapada do Araripe; a Orquestra de Meninos; as atividades musicais da Fundação Casa Grande com o grupo Abanda e Os Cabinha; a Sociedade Lírica do Belmonte – SOLIBEL com a Orquestra Villa-Lobos e outros grupos; a Sociedade de Cultura Artística do Crato – SCAC; a Escola de Música ELAM Cariri; o Complexo Cultural Schoenberg; a Orquestra Padre Davi Moreira; a Banda Zabumbeiros Cariris; a Orquestra Armorial do Cariri; a Associação dos Voluntários para o Bem Comum – AVBEM; o Projeto Cultural Edite Mariano – PROCEM; a ONG Carrapato Cultural; o Maracatu Uinu-Erê; a Base Educultural de Ação e Trabalho de Organização Social – BEATOS e muitos outros grupos artísticos.

Estes e muitos outros espaços e grupos, embora nem todos tenham sido citados (por razões óbvias, pois não havia necessidade), compõem a grande diversidade de possibilidades de formação musical e de grupos existentes na região, embora alguns não sejam considerados espaços “oficiais” de ensino, com professores que possuam formação musical superior em Conservatórios ou Universidades. Nestes locais são encontrados uma gama de instrumentos musicais, como o zabumba, o pífano, o triângulo, a rabeca, a sanfona de oito baixos, a viola, a caixa, os pratos, os chocalhos, os diversos tipos de tambores, o acordeom; além da voz, principal veículo de comunicação musical em muitas manifestações tradicionais da região.<sup>106</sup>

Em combinações as mais variadas, essa diversidade de instrumentos compõem os agrupamentos musicais tradicionais que tocam uma grande variedade de ritmos como o coco, o xaxado, o baião, a ciranda, o forró, a marcha, o maracatu; músicas com influência indígena, africana e, atualmente, também do repertório que chega através do rádio, da televisão e até da internet. Ritmos diversos refletindo as mais modernas possibilidades de produção musical.<sup>107</sup> Por este motivo o Cariri cearense acaba recebendo influências musicais diversas, pois não é um ambiente fechado em si. Vale registrar que instrumentos “clássicos” e mais comuns ao cotidiano urbano também estão presentes na região, tais como: o piano, o violão,

---

<sup>105</sup> Esses conceitos são estudados por (QUEIROZ, 2004), a partir também de outros autores. Para o autor: “A música, por sua forte e determinante relação com a cultura, ocupa dentro de cada grupo humano um importante espaço com significados, valores, usos e funções que a particularizam de acordo com cada contexto sociocultural [...]”. (QUEIROZ, 2004, p. 101)

<sup>106</sup> A letra das músicas é um elemento importante de caracterização, como já discutido em momento específico, quando falei sobre as músicas cantadas de Luiz Gonzaga. O texto é um elemento definidor muito forte.

<sup>107</sup> A discussão sobre a definição do uso da palavra ritmo ou gêneros para defini-los está mais adiante, em momento específico.

instrumentos de cordas friccionadas (da família do violino), instrumentos de sopro (metais e madeira), instrumentos elétricos e eletrônicos (como a guitarra, o contrabaixo elétrico, o teclado eletrônico) etc.

São poucos os grupos com características eruditas, como é o caso da Orquestra da Universidade Federal do Cariri, formada por jovens estudantes e criada em 2012. Os instrumentos de sopro, em sua grande maioria, estão presentes nas Bandas de Música (*bandas de vientos*), existentes em praticamente todos os Municípios do Estado do Ceará e, conseqüentemente, no Cariri cearense. A Banda Municipal do Crato é, possivelmente, a segunda mais antiga.<sup>108</sup> Há também grupos que utilizam os pífanos, uma espécie de pequena flauta transversal feita artesanalmente de madeira (taboca).

Mesmo com essa relação bem próxima com “o moderno”, possível através do crescimento natural descrito há pouco, o Cariri cearense é a região do Ceará que detém o maior número de Mestres da Cultura instituídos pelo Governo do Estado.<sup>109</sup> Por essa representatividade, a região atrai diversos eventos culturais regionais e nacionais, com ênfase nos grupos tradicionais, dos quais se destacam o Encontro Mestres do Mundo; o Seminário Nacional de Cultura Popular; o Seminário Regional de Educação Patrimonial; a Mostra de Música Antiga do Cariri; a Mostra SESC de Teatro e Música; a Semana do Folclore; o evento Agosto da Tradição; a Mostra Cariri de Artes, o Seminário Agrupamentos Musicais do Cariri cearense, I Encontro de Saberes do Território Cariri e alguns outros eventos relacionados.

No *I Encontro das Cultura do Cariri* (outro evento relevante) o escritor e teatrólogo Oswald Barroso disse o seguinte, sobre a região:

Poucas regiões do Brasil tem uma natureza tão pródiga, uma história tão rica e uma cultura popular tão diversificada. Festas, folguedos, ritos, mitos, lendas, narrativas orais, artesanatos, mestres brincantes e de ofício, santuários e sítios sagrados, marcos históricos e conjuntos arquitetônicos, sítios naturais e redutos ecológicos, tradições culinárias, passeios e belas paisagens, feiras e mercados, enfim, um número infinito de possibilidades e atrações a serem

<sup>108</sup> “No Ceará do século XIX, além da Banda da Polícia Militar, existia ainda a Banda de Música do Crato, na Região do Cariri, que foi fundada por Padre Cícero, em 1880, fazendo quase 130 anos de história [...]” (ALMEIDA, 2010, p. 48) E conforme quadro do mesmo autor na página 126 é a segunda mais antiga, sendo a primeira a *Banda Maj. Xavier Torres – PM*, de 1854.

<sup>109</sup> Conforme consta na página do Ministério da Cultura “Mestre da Cultura” são as pessoas que detém conhecimento tradicional e, portanto, de grande relevância cultural. Por esta razão a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará lhe conferem um título e um auxílio financeiro. Ver: [<http://www.brasil.gov.br/cultura/2014/06/politicas-publicas-contemplam-mestres-da-cultura>]. Publicado em 04/06/2015. Atualizado em: 30/07/2014. Acessado em: 24/08/2015.

exploradas. Junte-se a isto uma vida intelectual e acadêmica em pleno crescimento, com sólidas instituições públicas, universidades, artistas, escritores e um plantel de profissionais técnicos e liberais da melhor qualidade. (BARROSO, 2008)

Com todos esses dados é fácil de entender o porquê da visibilidade que a região alcança a cada dia, principalmente, através da cultura tradicional rústica. A música do Cariri cearense é uma das principais razões para isso, que tornam possíveis as trocas culturais já descritas e que permitem as discussões e argumentos apresentados nesta tese. A possibilidade de identificar e estudar essas manifestações musicais tradicionais rústicas à luz da *etno* e da musicologia, buscando entender o processo que permite a manutenção dessas atividades centenárias, mesmo após tantos contatos.

A descrição deste ambiente e dos grupos existentes na região foi possível a partir de observação *in loco*, quer dizer, da experiência de viver neste espaço já há cinco anos e acompanhar muitos grupos em ocasiões diversas. Apesar de, na tese, algumas vezes enfatizar a realidade cultural do município de Crato, a pesquisa não se restringiu a este um único espaço de observação, ampliando-se um pouco para o município de Juazeiro do Norte e Barbalha, todas no Ceará, mas, certamente, o foco foi no primeiro.<sup>110</sup>

Nesta passagem Fonteles cita diversos artistas do Cariri (por sinal, vale ressaltar, a maioria dos nomes listados), que junto a Gonzaga ajudaram a construir o *baião* e a música brasileira, pois, indiretamente, influenciaram a sua obra.

Gonzaga traz o frescor das novidades nordestinas, assimilando e ditando a moda e os costumes da vida do cangaço, via Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá; da religiosidade mística advinda do culto ao Padre Cícero do Juazeiro ou ao Frei Damião, de quem Luiz foi devoto; do mundo agreste dos vaqueiros e boiadeiros; dos cantadores como Cego Aderaldo e Cego Oliveira; dos ceramistas como Vitalino e Zé Caboclo; dos lavradores-poetas como Patativa do Assaré e Oliveira de Panelas; dos cantores-repentistas como Zé Limeira e Pinto de Monteiro; dos xilogravuristas como Mestre Noza e Abraão Batista; ou dos artesãos do couro como Seu Espedito Seleiro e Zé do Mestre, que vestiram Gonzaga para suas apresentações. (FONTELES, 2010, p. 35)

---

<sup>110</sup> Como opção Metodológica decidi dar maior ênfase aos grupos e às manifestações culturais de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha – região conhecida como CRAJUBAR –, considerando que estes três municípios, juntos, representam boa parcela do que existe em todo o Cariri cearense. É, também, uma representação importante em termos de diversidade, o que me fez acreditar que, delimitar meus estudos nos agrupamentos musicais tradicionais do Cariri cearense era suficiente para alcançar a representação que queria.

Não concordo plenamente que Gonzaga fez o caminho inverso, de levar a música do Nordeste para o Sudeste, pois, na verdade, o *baião*, da forma como Gonzaga apresenta é uma música urbana criada em um contexto diferente do seu “natural”. Então, Gonzaga não levou o baião para o Rio de Janeiro. Ele utilizou-se de elementos característicos da cultura cariense em suas músicas. É bem diferente. De toda forma, o que entendo é que muitos autores, críticos e músicos, de maneira natural, fazem referência a isso, porém, considero que foi uma “via de mão dupla”. O que quero demonstrar é que Gonzaga fez com que a sua proposta – que tem elementos da música tradicional – fosse aceita.

### 2.1.2. A música tradicional no CRAJUBAR

A iniciativa de realizar a identificação formal e sistematizada desses agrupamentos musicais na região do CRAJUBAR, a partir de uma classificação organológica por meio das tabelas já sistematizadas foi feita no livro *Agrupamentos da Música Tradicional do Cariri Cearense* (COOPAT e MATTOS, 2012), até onde se sabe, um trabalho inédito. No livro é apresentada a organização instrumental de cada agrupamento, a frequência com que esses grupos se manifestam em cada parte da região do Cariri cearense, entre outras coisas. O livro traz também a contribuição de vários pesquisadores, com textos importantes sobre os agrupamentos musicais tradicionais do Cariri cearense. Este projeto é a primeira proposta de mapeamento musical sistematizado em todo o Estado do Ceará, realizada por pesquisadores da área, que poderá efetivamente ser uma proposta inicial para a produção de um dicionário da música tradicional.<sup>111</sup> Implica dizer que o ineditismo da proposta é fator de relevância para a realização também desta investigação, pois, após a sua finalização, tem servido de referência para este trabalho e também como consulta por qualquer pessoa interessada em conhecer e estudar as manifestações musicais do Cariri, no Ceará.<sup>112</sup>

Vale salientar que, a experiência em realizar uma pesquisa sobre este tema no Ceará, mais especificamente na região do Cariri cearense, contribuiu de maneira relevante para que outros estudantes e pesquisadores tivessem iniciativas semelhantes, principalmente,

---

<sup>111</sup> Devo fazer referência às pesquisas do Dr. Gilmar de Carvalho, professor aposentado da Universidade Federal do Ceará/UFC, cujos trabalhos tem se tornado publicações. Saliento o livro “Arte da tradição – Mestres do povo”, de sua autoria, com fotografias de Francisco Souza, publicado em 2005, pelo Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE.

<sup>112</sup> Muitas informações do projeto estão disponíveis em: [www.agrupamentosmusicais.com.br](http://www.agrupamentosmusicais.com.br)

estudantes de graduação. Este livro foi uma porta para a criação de grupos de trabalho na Universidade Federal do Cariri / UFCA, já que a pesquisa científica na área de música é algo novo na região.<sup>113</sup> A possibilidade de afirmar a representatividade da região do Cariri cearense como polo cultural de música tradicional rústica de todo o Estado do Ceará e, porque não dizer, de todo o Brasil é, hipoteticamente, pensar o Cariri cearense como uma reserva de música autóctone, em pleno século XXI, servindo como fonte de pesquisa e referência para músicos do país inteiro, quando estes buscam elementos de autenticidade na música brasileira. Foi o que fez Luiz Gonzaga e seus parceiros do início de carreira musical, quando precisavam dessa referência.

Poder demonstrar que os agrupamentos musicais tradicionais rústicos da região, bem como as demais manifestações culturais caririenses – das quais a música faz parte – são fontes de pesquisa e inspiração para a criação musical de muitos artistas brasileiros, como aconteceu com o cantor, compositor e acordeonista Luiz Gonzaga, talvez até intuitivamente, para criar o *baião*, é um dos propósitos desta tese, como forma de afirmar a influência significativa e decisiva da “cultura do Cariri” para a *música popular brasileira*. É, também, uma forma de valorização da cultura local/regional e também de publicidade da riqueza musical do Cariri cearense, fato que pode beneficiar a região com apoio de políticas públicas e de empresas interessadas na manutenção e crescimento da cultura local, bem como incentivar novas pesquisas científicas na área da música, principalmente, que tenham como foco a música tradicional da região. Mas, o mais importante é conscientizar os próprios atores produtores dessas manifestações e deste repertório, ou seja, as pessoas que participam destes agrupamentos e que vivem na região precisam tomar consciência da importância da cultura local como um patrimônio do Brasil.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Isso não quer dizer que, antes desses trabalhos não havia pesquisa no Cariri, porém, a área tem se consolidado somente após a chegada do curso de Música da Universidade Federal do Cariri / UFCA, em 2010. A partir deste livro comentado foi criado um grupo de pesquisa chamado “Agrupamentos Musicais do Cariri”, ora cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, sob a liderança da Dra. Carmen Maria Saenz Coopat.

<sup>114</sup> Cheguei pela primeira vez no Cariri cearense com destino ao município de Crato, no dia 10 de dezembro de 2009, para encontrar um lugar para morar. Neste dia experimentei uma sensação bastante esquisita: senti-me como que pela primeira vez – e realmente era – chegasse à “terra do baião”, pois era isso que eu imaginava. Senti-me chegando à cidade que por muito tempo foi um dos principais espaços onde Luiz Gonzaga tinha como referência para a sua obra, e onde estive por diversas vezes. Era também uma de suas cidades preferidas, onde tinha muitos amigos e sempre fazia questão de estar por lá. Obviamente que o Crato da atualidade não é mais a cidade que Gonzaga conheceu quando criança, pois com o crescimento que a cidade experimentou ao longo de tantos anos muita coisa já se modificou. De toda forma, é preciso ter o entendimento de que era ali onde o músico havia passado, convivido com pessoas, andado nas ruas, pisado naquele chão e vivido intensamente por muitos anos de sua vida, desde a infância. Obviamente que houve uma lacuna de tempo em que Gonzaga



Os músicos dos grupos tradicionais do Cariri cearense são personagens da vida cotidiana e não simplesmente artistas musicais. Seu envolvimento com as atividades culturais musicais ou que envolvem a música de alguma maneira são parte da sua vida social regular – pelo menos a maioria deles – e isso resulta num “produto” cultural diferenciado. Essa talvez seja uma das características importantes que fazem da música tradicional do Cariri cearense algo interessante. É uma particularidade da região – embora não aconteça unicamente lá – que dá subsídios para que se criem diversas formas de se manifestar por meio da música. São pessoas ativas dentro das manifestações às quais estão ligados, compondo, construindo seus instrumentos, suas vestimentas, suas coreografias etc.

Sulamita Vieira, ao falar exclusivamente dos sanfoneiros (como categoria de músicos) – e aí se incluem os de “oito baixos” – demonstra que seu envolvimento com o fazer musical é completo. Assim diz a autora: “[...] ao analisar a contribuição desses homens muitos dos quais se constituem em verdadeiros artífices: além de *tocadores* e *compositores*, são também *afinadores* de sanfona, chegando mesmo a fabricar o instrumento.” (VIEIRA, 2006, p. 15) Acrescenta ainda que:

Desse modo [ou seja, da maneira como atuam], alegrando festas de noivado, de casamento ou batizado, o ‘fórró dos idosos’; festejando uma boa colheita, ou a fartura do *ano bom*; animando cabarés, feiras, vaquejadas, a ‘política em tempo de eleição’ ou os ‘festejos de padroeira’; ou simplesmente quebrando o silêncio de um sertão

---

não este no Cariri. Era ali também que, no meu entendimento, estavam as “raízes nordestinas do baião”. Digo isso não por pensar que se deve acreditar que o *baião* é de um lugar único, do Crato neste caso, mas porque tinha sido ali que Luiz Gonzaga, como seu criador tinha “bebido” da música daquele ambiente cultural que sempre manteve relações com Exu/PE. Luiz Gonzaga era um assíduo frequentador do município de Crato, não apenas durante a sua adolescência, mas também depois que já era um artista conhecido. Na música “Eu Vou Pro Crato”, de sua autoria em parceria com José Jataí, Gonzaga fala da sua intimidade com a cidade e com o ex-prefeito, Pedro Felício Cavalcanti, além da importância do Crato para o Cariri, dando destaque a algumas de suas qualidades.

### **Eu vou pro Crato**

Compositores: José Jataí / Luiz Gonzaga

Eu vou pro Crato vou matar minha saudade / Ver minha morena, reviver nossa amizade.  
Eu vou pro Crato tomar banho na nascente / Na subida do Lameiro tomo uns trago de aguardente.  
Eu vou pro Crato comer arroz com pequi / Feijão com rapadura farinha do Cariri.

Eu vou pro Crato vou matar minha saudade / Ver minha morena reviver nossa amizade.  
Eu vou pro Crato pois a coisa melhorou / A luz de Paulo Afonso o Cariri valorizou.  
Eu vou pro Crato já não fico mais aqui / Cratinho de açúcar coração do Cariri.

Eu vou pro Crato vou matar minha saudade / Ver minha morena reviver nossa amizade  
Eu vou pro Crato vou pra casa de seu Pedro / Seu Felício é velho macho tô com Pedro, tô sem medo  
Eu vou pro Crato vou viver no Cariri / Cratinho de açúcar tijolo de buriti.

enluarado, embaixo de uma latada, os *velhos sanfoneiros* têm encantado muita gente. (VIEIRA, 2006, p. 15)

O que é importante salientar destas palavras é que, a maneira como esses músicos – no caso, os sanfoneiros – atuam dentro do contexto social no qual estão inseridos, proporciona a formação de uma cultura, não apenas musical e de destaque em relação ao “mundo urbano” no qual muitos até vivem, mas não vivenciam por completo. O que se percebe é que alguns até vivem no meio urbano, mas “parecem” não se contagiar com ele ou dele.

Concertina, acordeom, oito baixos ou pé-de-bode, seja lá que denominação receba, é com ela, a sanfona, que esses tocadores têm ajudado, igualmente, na formação de verdadeiras redes de relações sociais, cumprindo, assim, relevante função na vida de coletividades humanas. (VIEIRA, 2006, p. 15)

A música tradicional traz em si uma característica importante: o trabalho coletivo. Embora Gonzaga tenha se destacado como artista-intérprete, parece que sempre fez tudo coletivamente, como bem apresenta Climério Santos (2013). O *baião* é produção cultural socialmente aceita por tanto tempo por seus membros justamente por isso, quer dizer, por suas características como “música do povo”, resultado de interações.

[...] quero chamar a atenção para a relativização das práticas e orientações culturais dos indivíduos e grupos sociais. Ou seja, adoto, aqui, uma ideia amplamente aceita na antropologia, de acordo com a qual, os artefatos e as práticas que tomamos como elementos culturais somente podem ser considerados como tais, na medida em que indivíduos e grupos concretos lhes imprimem significados. É seguindo este raciocínio que podemos compreender, igualmente, a diversidade das manifestações culturais. (VIEIRA, 2006, p. 47)

### Segundo Fonteles

Luiz Gonzaga torna-se não só o rei de um ritmo, o baião, mas de toda uma rica cultura regional que passa a ser adotada nas festas populares do Sudeste e do Sul, festejos que celebram os santos juninos, Santo Antônio, São João e São Pedro, como se comemora também, há séculos, nos povoados ou sítios de Portugal. (2010, p. 28)

A influência religiosa – mais especificamente do catolicismo – nas atividades culturais locais é muito grande. As festas nas quais os agrupamentos musicais objeto deste estudo participam estão estreitamente ligadas às manifestações da igreja católica, como as das santas padroeiras das cidades, dos santos católicos do mês de junho (como Santo

Antônio, São Pedro e São João), das romarias em Juazeiro do Norte (várias ao longo do ano), das renovações que acontecem nas residências dos moradores do Cariri, entre outras festas.

o povo sertanejo anima-se durante o ciclo das festas juninas, pagãs como nos tempos primevos, em que o profano se mistura ao sagrado, num misticismo alegre e espontâneo, seguindo o fluxo natural da vida. (FONTELES, 2010, p. 27)

Da festa da padroeira em Crato (Nossa Senhora da Penha),<sup>115</sup> por exemplo, participam diversos grupos como o Reisado do Mestre Aldenir, a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, o Maneiro Pau do Mestre Cirilo e muitos outros grupos. No último dia da festa todos esses grupos fazem um cortejo, que tem início, geralmente, mas nem sempre, na RFFSA (antiga estação final do trem que chegava ao Crato).<sup>116</sup> Este mesmo cortejo já partiu da frente do Corpo de Bombeiros da cidade, próximo ao Parque de Exposição Pedro Felício Cavalcanti, seguindo até a praça do bicentenário e depois seguiu (na contramão dos carros) até a Praça da Sé ou Praça da Matriz, onde uma multidão que pode chegar a três mil pessoas já espera os grupos, enquanto também participam da missa realizada em céu aberto, na Praça da Sé, em frente da principal igreja católica da cidade.

Durante a caminhada até essa igreja, os grupos são acompanhados por dezenas de pessoas (muitos curiosos) que participam do cortejo dançando, tirando fotos ou simplesmente admirando. Muitos moradores também permanecem nas calçadas, janelas ou terraços (varandas) de suas casas. É possível ver também alguns músicos da cidade participando da caminhada e tocando com os integrantes dos grupos tradicionais enquanto caminham. O evento é bem democrático e, por isso, muitos acabam se inserindo no grupo para participar da festa. De alguma maneira as pessoas acabam “absorvendo” toda a produção musical. Um destes cortejos aconteceu no dia 22 de agosto de 2010, entre as 19 horas e 30 minutos e as 21 horas e 30 minutos. Neste dia, no Brasil, também se comemora o *Dia do Folclore*, ocasião em que a Secretaria da Cultura do município do Crato faz uma homenagem/exaltação aos grupos tradicionais da cidade. É um momento importante, já que

<sup>115</sup> A festa acontece anualmente. O dia que se comemora é 1º de setembro, porém, devido a novena, as atividades iniciam-se sempre no dia 22 de agosto, que no Brasil é o Dia do Folclore.

<sup>116</sup> RFFSA é a sigla de *Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima*. Foi uma empresa estatal de transporte ferroviário criada em 1957, no Brasil, e dissolvida em 1999. A última parada do trem, em Crato, tornou-se uma espécie de espaço para a realização de atividades culturais e artísticas. É lá que se encontra a Secretaria da Cultura do Crato.

a Secretaria de Cultura da cidade aproveita a ocasião para homenagear os grupos musicais tradicionais.<sup>117</sup>

Outro evento importante na região é o Dia da Independência do Brasil, comemorado no país no dia 7 de setembro. Em Crato, há o desfile de Bandas de Sopro e Fanfarras de diversas escolas públicas e privadas. Às vezes há também a presença de grupos tradicionais, mas, não é uma prática comum. Essa é uma festa que reúne muitas pessoas nas ruas da cidade, com maior concentração na mesma Praça da Sé já mencionada e mobiliza quase todas as escolas de Ensino Fundamental e Médio, principalmente, públicas, já que os alunos participam ativamente do desfile.

Por mais distante que um morador dessas cidades se posicione no momento do evento, essas manifestações não passam despercebidas e, por este motivo, elementos tradicionais da cultura, mesmo aparentemente de pequena representatividade acabam influenciando de alguma forma o dia-a-dia da população. Para aqueles que tem interesse na cultura local e a vivenciam com maior profundidade e de “coração aberto” trata-se de uma formação cultural que revela as tradições locais centenárias. Essas manifestações não ocorrem apenas em Crato, mas, por algum motivo há uma certa concentração de grupos no município. Porém, ouve-se, constantemente, dos moradores do lugar que o número de grupos já diminuiu bastante. Em Juazeiro do Norte e Barbalha, cidades que juntamente com Crato formam uma espécie de triângulo, em sua geografia, muitos grupos tradicionais permanecem atuantes.

Juazeiro do Norte, apesar de ser a “mais urbana” das três cidades mantém, provavelmente, a maior quantidade de grupos tradicionais. Barbalha, por sua vez, talvez seja a terceira em quantidade, porém, a “Festa do Pau-da-bandeira”, um evento que abre as festas juninas (festas do mês de junho) da cidade é umas das ocasiões mais importantes para o encontro desses grupos no Cariri cearense. Sua abertura acontece, geralmente, no início do mês de junho, por volta das 7 horas da manhã, em frente à Igreja Matriz da cidade, antecedendo os festejos em alusão a Santo Antônio, padroeiro da cidade. A festa de Santo Antônio ou a “Festa do Pau da bandeira”, de Barbalha, é um evento de grande expressividade

---

<sup>117</sup> Os integrantes dos grupos que moram perto vão por conta própria. Aqueles que moram mais distante do local do evento são levados por carros fretados pela prefeitura. Em certas ocasiões também recebem um lanche, como incentivo e para suportarem, às vezes, o grande tempo de espera desde o início até o final da festa.

na região.<sup>118</sup> Além de durar vários dias chegar a atrair mais de trezentas mil pessoas de todo o Estado do Ceará e também de regiões vizinhas.

### 2.1.3. Os agrupamentos musicais tradicionais e seus repertórios

A descrição dos agrupamentos musicais apresentadas a seguir são resultado de investigação empreendida no Cariri cearense, por ocasião do projeto já mencionado.<sup>119</sup> Fiz uma seleção das categorias de grupos que considere mais relevante, não apenas por sua representatividade na região, mas levando em consideração sua aproximação com a obra de Luiz Gonzaga.

As características dos grupos elencadas logo a seguir foram obtidas a partir de observação dos mesmos durante suas performances (*in loco*), de informações que a equipe teve durante o trabalho de campo e também a partir de entrevistas com os integrantes dos agrupamentos. Todas as informações estão publicadas no livro *Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense*. (COOPAT e MATTOS, 2012)

Durante a pesquisa realiza nos concentramos nas “[...] principais peculiaridades, regularidades e tendências que definem os agrupamentos [...]” (COOPAT e MATTOS, 2012) O mapeamento realizado e a coleta de informações tiveram como principal objetivo contribuir para outras pesquisas, pois, não havia um trabalho dessa natureza nessa zona. Outro objetivo importante era difundir nacional e internacionalmente o acervo musical da região, com intuito de conscientizar a população local e garantir, por parte do público em geral, o reconhecimento da região e do seu patrimônio cultural.<sup>120</sup>

<sup>118</sup> Anualmente, dezenas de homens da cidade adentram o mato em direção à Chapada do Araripe, em busca da maior árvore da região – geralmente, um tronco de Angico – que servirá de mastro para a bandeira hasteada em homenagem a Santo Antônio. O tronco com mais de vinte metros pode pesar mais de duas toneladas.

<sup>119</sup> Coopat, C. M. S.; Mattos, M.; González, S. A. “Caracterização dos agrupamentos da música popular tradicional do Cariri cearense”. In *Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense*. 11-39. (COOPAT e MATTOS, 2012) No livro há uma tabela com informações mais completas sobre os grupos. Optei por não transcrever tudo – pois não faria sentido – e não citar seguidamente a fonte de informação, já que sou um dos autores e todo o material está referenciado. Praticamente toda essa seção da tese foi construída tendo como referência este livro.

<sup>120</sup> Registramos cento e setenta e um (171) agrupamentos musicais somente no CRAJUBAR. O projeto montou um acervo de vídeos e mais de duas mil (2000) fotografias. Parte do material pode ser acessado aqui [www.agrupamentosmusicais.com.br] ou [www.mapeamus.com].

É importante salientar que os agrupamentos estudados e cadastrados constituem uma amostra representativa do universo geral das manifestações da música popular tradicional da região, tanto nas áreas urbanas como no entorno rural dos municípios estudados. (COOPAT e MATTOS, 2012, p. 12)

Ao longo da investigação com os agrupamentos musicais percebemos que “O processo de formação cultural identifica-se com o processo de formação grupal”, quer dizer, a “essência da coletividade e identidade do grupo” é a mesma. A música dentro dessas comunidades é um “fenômeno socializador” e, é produzida e consumida coletivamente. É um produto da “experiência grupal” e se cria por que existe uma história que agrupa a comunidade em torno de uma atividade afim.

A criação musical é empírica e se dá por meio do relacionamento dos indivíduos da comunidade. Esse agrupamentos musicais “são pequenos sistemas sociais que funcionam com formas particulares da dinâmica de grupos.”

O processo de criação destes agrupamentos musicais do Cariri cearense acontece por um “condicionamento sócio histórico, cultural e educativo.” Tudo isso

determina sua função social na comunidade e condiciona o uso de um tipo determinado de conjunto instrumental, as funções musicais dentro dele, o repertório tradicional e moderno que realiza e a forma com que o conhecimento é construído e transmitido dentro do grupo, quer dizer, como se ensina e se aprende música (no grupo). (COOPAT e MATTOS, 2012, p. 16)

O estudo de parte do repertório de Luiz Gonzaga, sua organização como apresento na tese, para entender todo o processo de criação do músico e consolidação do gênero, é o mesmo usado na investigação sobre os agrupamentos musicais.<sup>121</sup> A classificação dos grupos foi feita pela “estrutura”, por suas “propriedades e processos” e pelo seu “comportamento ou significado”. A ideia era “estabelecer as principais peculiaridades, regularidades e tendências que caracterizam estes agrupamentos atualmente.” Buscou-se a “característica mais importante, evidente ou estável do conjunto.” A caracterização de um gênero musical deve atentar para tudo isso.

---

<sup>121</sup> “A teoria sistêmica, como metodologia classificatória, oferece a possibilidade de ordenar o universo dos agrupamentos classificando-os de acordo com as propriedades mais significativas do sistema em cada caso: conjunto instrumental, função musical e repertório e, também, a função social. Encarar o agrupamento musical como um pequeno sistema de relações sociais, oferece a possibilidade de descrevê-lo com mais propriedade. Assim, nosso objetivo é criar uma caracterização tipológica através da qual se manifeste a lógica de desenvolvimento, as regularidades e as mudanças históricas produzidas nos agrupamentos musicais característicos da região estudada.” (COOPAT e MATTOS, 2012, p. 16)

O interessante é que “a maior parte das tipologias dos agrupamentos musicais localizados possui a característica de ser um todo orgânico, onde está presente a música, com a dança e a representação teatral.” Além disso, seus integrantes são *portadores* e *reprodutores* de cultura.<sup>122</sup> Não são categorias excludentes, mas “[...] duas formas de se comportar diante do fato musical popular tradicional [...]”. (COOPAT e MATTOS, 2012, p. 18) Esses agrupamentos anseiam “[...] se apresentar na capital do Estado, ou em outras localidades [...] e até fora do país.” Para atender essa nova demanda, “[...] os agrupamentos modificam seus repertórios musicais e os adaptam às novas perspectivas cênicas e às novas platéias, acentuando o sentido reprodutor da prática musical e dançante.” (COOPAT e MATTOS, 2012, p. 21) Luiz Gonzaga fez o mesmo, pois sabia que apenas “levar a música tradicional para o Rio de Janeiro” não traria bons resultados.

Os elementos, funções e comportamentos mais visíveis dos agrupamentos estudados foram tabulados e apresentados no livro. A seguir apresento um resumo da classificação que foi feita.

Os *Reisados* são grupos de “brincantes”. São formados por músicos e dançarinos – muitas vezes familiares – de ambos os sexos e de diferentes idades. Os músicos que tocam no grupo nem sempre integram o mesmo, pois, geralmente são convidados. Em seu conjunto instrumental, na maioria das vezes utilizam apenas um violão, dois pífanos, um zabumba, uma caixa e um pandeiro. O violão pode ser substituído pelo acordeom, quando querem maior intensidade sonora, porém, a maioria dos grupos utiliza o violão amplificado.

É um “Auto Épico” com “brincadeiras de terreiro” como um “teatro popular” ou “ópera popular.” Podem se classificar por tipos: Reisados de Congo, Reisados de Couro e Reisados de Baile. Cantam em louvação ao Divino, celebrando o nascimento de Jesus e a chegada dos três Reis Magos, enquanto fazem “entremeios cênicos”, em alguns momentos

---

<sup>122</sup> “Todos os agrupamentos e seus integrantes individualmente são **portadores** de fortes condicionamentos etnoculturais, que expressam formas musicais e artísticas de forte raiz comunitária tanto religiosas como laicas. Sustentamos o critério de que a **prática musical de caráter portador** é a que realiza um indivíduo ou um grupo de familiares, vizinhos, companheiros de trabalho, entre outros relacionamentos, como atividade que faz parte da religiosidade do grupo, do trabalho, da festa e outras manifestações do cotidiano.

Por outro lado, o comportamento **reprodutor** está associado aos agrupamentos quando, de forma consciente, eles recriam artisticamente as formas mais tradicionais do seu repertório estabelecendo-se um predomínio da consciência representativa ou cênica, que altera a duração do evento, a espontaneidade das funções musicais e de danças com predomínio do conceito de espetáculo ou show preconcebido, organizado geralmente para ser apresentado num âmbito alheio às práticas e ambientes tradicionais. Talvez em um novo estágio do popular tradicional na sociedade atual?” (COOPAT e MATTOS, 2012, p. 18)

com caráter de comédia.” Usam trajes coloridos e chapéus ornamentados “representando torres ou fachadas de igrejas”, além de muito brilho.

Apesar da especificidade, em alusão ao “ciclo religioso natalino (Dia de reis) ” apresentam-se em outros períodos do ano.

Os *Penitentes* são grupos formados por homens e meninos (integrantes do sexo masculino) de diferentes idades. São integrantes da ordem religiosa dos Penitentes. Cantam *a cappella* e seu repertório é constituído de benditos.<sup>123</sup>, já que sua função é “eminente religiosa.” Os Penitentes “[...] saem em procissão pelas ruas da cidade de Barbalha durante a Semana Santa [...].”

As *Incelências* ou *Incelenças* são grupos familiares ou comunitários formado por mulheres, chamadas de “carpideiras”, muitas vezes esposas dos *Penitentes*. Cantam *a cappella* “cantigas e benditos fúnebres” durante velórios. A função do grupo é eminentemente funerária/religiosa. São cantigas para os mortos.

*Bacamarteiros* são grupos formados por “dançarinos”. Os homens integrantes do grupo “portam bacamartes”<sup>124</sup> enquanto dançam e cantam os refrões em coro. Iniciam as apresentações com uma “oração a São Francisco de Assis”. Cantam e dançam o repertório tradicional da região, com “apologia ao cangaço”. Em seu conjunto instrumental utilizam acordeom e dois pífanos e, também, zabumba, caixa e triângulo. Os bacamartes são disparados – com “pólvora de fabricação caseira” – durante “manifestações populares como procissões, festivais e outros festejos.” É um “agrupamento laico”, embora os grupos mantenham uma “ligação com o catolicismo popular”.

O *Maneiro Pau* é um grupo familiar ou comunitário. Os grupos são formados por divisão de gênero: grupos de homens e grupos de mulheres. O canto “em coro é realizado de forma responsorial”, puxado por uma dupla de emboladores que utilizam ganzá e pandeiro. Sua função é laica. Apresentam-se em sítios, subúrbios e nas cidades, em ocasiões diversas.

<sup>123</sup> *Benditos* são cantigas devocionais.

<sup>124</sup> O *bacamarte* é uma arma de fogo, com cano largo (amplio) e curto (corto).





Figura 12 - Bacamarteiro integrante do grupo Bacamarteiros da Paz, de Juazeiro do Norte / CE. Registro feito na BEATOS, Crato/CE. 07/07/2012.

Os grupos de *Coco* tem como instrumento mais característico o *ganzá*, mas o zabumba, o pandeiro e até o triângulo também são utilizados. O ritmo é marcado, principalmente, pelos “tamancos e sandálias dos dançantes no sapateado.” Portanto, a sandália torna-se um instrumento a mais. E também as palmas.<sup>125</sup>

O cantor principal geralmente é um embolador, que tira os versos no improviso, enquanto o restante do grupo – dançarinos – responde em coro. É um agrupamento eminentemente familiar ou comunitário. Sua função é eminentemente “laica e festiva”, e é “praticada em qualquer época do ano”.

<sup>125</sup> Segundo a autora “O som percussivo do *Coco* geralmente é caracterizado por quatro instrumentos de percussão: o *ganzá*, o bombo, a caixa e o pandeiro, mas o que realmente se reconhece como sendo o timbre marcante dessa dança é o pulsar acelerado dos pés dos participantes, podendo ser considerado um quinto instrumento ou o mais importante. Além disso, a sonoridade geralmente é completada com palmas.” (PEREIRA, 2014, p. 17) Além da pesquisa de campo feita com o grupo *Frei Damião*, de Juazeiro do Norte, a autora utilizou como referência AYALA, M.I.N.; “*Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX*”. Scielo.Estud.av. [online] 1999.V.13, n.35, pp.231-253. Acessado em: 09 Jan. 2013.

Apesar da maioria dos grupos de cocos serem integrantes por homens e mulheres, no Cariri cearense há um grupo formado só por mulheres (Coco Frei Damião).

Os *Emboladores* são cantores, poetas e improvisadores. Apresentam-se na maior parte das vezes em dupla, enquanto acompanham-se ao pandeiro (geralmente um improvisa cantando, enquanto o outro bate o ritmo no pandeiro, acompanhando o colega). As duplas por ser estáveis ou não. Os improvisos são realizados a partir de temas dados pela plateia que assiste. Muitas vezes os emboladores cantam tentando “denegrir a imagem do outro”, principalmente, na tentativa de verificar a habilidade do adversário. Os *emboladores* apresentam em espaços e ocasiões diversas.

Os *Repentistas* e *Violeiros* são uma categoria de músicos importantes no Cariri cearense. Apresentam similaridades com os *emboladores*. Acompanhados de uma viola nordestina (violão de dez cordas), cada “cantador” – como também são conhecidos – canta seus versos, que podem ser composições, a partir de poesias ou improvisadas. Na embolada o improviso deve ser mais ágil, embora os repentistas também possam apresentar esse tipo de dificuldade. Podem atuar sozinhos ou em dupla, como os emboladores.

Apesar de sua função eminentemente laica, também podem participar de eventos religiosos. O violeiro ou cantador nordestino é o trovador do Cariri cearense e de outras partes do Brasil.

A *Banda Cabaçal* é o agrupamento musical mais característicos e emblemático do Cariri cearense. Existem muitos grupos na região. Geralmente é “formado por homens de diversas idades. Os instrumentistas tornam-se dançarinos na apresentação dos temas relacionados com a mitologia popular, que representam em parte do seu repertório.” Em suas performances apresentam “pantomimas e imitações de animais”, enquanto fazem acrobacias. Neste momento, colocam em evidência “a habilidade no manejo de algum instrumento cortante (um facão, por exemplo) manipulado de forma vertiginosa, de modo a criar no espectador um estado de tensão comum em alguns dos números circenses.”

O repertório da *Banda Cabaçal* é de toda espécie: de música popular, antiga, regional, religiosa e carnavalesca. Esses grupos “participam das romarias e tocam para osromeiros dançarem.” O agrupamento “combina funções laicas e religiosas”, sempre de acordo com o evento que estão participando, tais como “aniversários, festas familiares e

bailes populares.” Porém, também participam de cerimônias religiosas, principalmente, a Renovação do Coração de Jesus.

Não mencionei aqui as *Lapinhas*, os *Guerreiros e Guerreiras*, a *Dança de São Gonçalo*, os grupos de *Candomblé*, de *Umbanda*, os *Sambas de Roda*, os grupos de *Capoeira*, *Quadrilhas*, por não considerá-los grupos em que Luiz Gonzaga tenha se inspirado para as suas composições.

#### 2.1.4. A relação entre o Cariri cearense / CE e Exu / PE

Exu é um município do Estado de Pernambuco, que ao norte faz fronteira com o município de Crato, localizado ao sul do Estado do Ceará. Exu está distante 630 km da cidade de Recife, a capital do Estado de Pernambuco, que possui uma área total de 98.311,616 km<sup>2</sup>. Segundo o censo de 2011 do IBGE, Exu possui 31.576 habitantes, sendo 21,42 por km<sup>2</sup> e tem IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) de 0,592 que, para os padrões normais, é considerado baixo.

É a região onde nasceram importantes personalidades da política, da literatura e das artes no Brasil, a exemplo de Bárbara de Alencar (líder da revolução pernambucana de 1817 e da confederação do Equador em 1824) e de Luiz Gonzaga do Nascimento. Por muito tempo Exu sofreu com as brigas entre as famílias Sampaio e Alencar (já no século XX), conflito que resultou no assassinato de muitas pessoas membros dessas famílias.<sup>126</sup>

Araripe, distrito de Exu onde nasceu Luiz Gonzaga, situa-se a 15 km do centro da cidade. É um vilarejo que possivelmente mantém muitas características físicas do início do século XX – período em que Luiz Gonzaga nasceu – embora com muitos melhoramentos. Muitas casas simples, a rua principal do distrito (porque não dizer, a única) não possui pavimentação e a rede de abastecimento de água só foi instalada em 2012 (certamente, por ocasião da festa do centenário de seu filho ilustre), mas ainda não tem sistema de esgoto. A luz elétrica só chegou ali em 1968.

---

<sup>126</sup> Ver o filme “Exu, uma tragédia sertaneja” (1979) do diretor Eduardo Coutinho. Ver também o livro *Exu: três séculos de história*. (ALENCAR, 2011)

As festas que aconteciam em Araripe, onde está a Fazenda Caiçara da família Alencar eram pequenas, a não ser quando eram patrocinadas pelo dono ou outras pessoas ricas da região. (SANTOS, 2013) A comemoração mais importante acontecia no mês de junho, onde a música ficava sob a responsabilidade dos grupos tradicionais ou de músicos da localidade, como era o caso do pai de Luiz Gonzaga e dele próprio, ainda adolescente. Alguns grupos ainda se mantêm – poucos até onde tenho conhecimento – mesmo com as transformações comuns para este tipo de agrupamento, cujo repertório se compõe através da oralidade.

Enquanto o trabalho de campo feito no CRAJUBAR mostrou que ainda se encontram vários grupos de *coco*, *reisados*, *bandas cabaçais*, grupos de *incelenças*, *bandas de pífanos*, *cantadores de viola*, *rabequeiros*, entre outros, na região do Cariri cearense, em Exu não aconteceu o mesmo. Pelo menos com a abundância como ocorre do outro lado da Chapada do Araripe.<sup>127</sup>

Como não tive muitas informações sobre a existência de grupos tradicionais neste município, para que pudesse utilizá-los como referência para minha investigação, concentrei-me apenas nos agrupamentos musicais do Cariri cearense. E, sabendo da proximidade entre as duas cidades tomei como caminho metodológico considerar que, os mesmos agrupamentos encontrados no Cariri cearense são as mesmas manifestações possivelmente que existiam em Exu durante a infância e adolescência de Luiz Gonzaga.

Durante as entrevistas que realizei em Exu, colhi informações sobre pouquíssimos grupos e, quando citados eram praticamente os mesmos. Conversei com as senhoras Marfisa Alencar e Amparo Alencar, herdeiras do dono da fazenda onde nasceu Luiz Gonzaga. Segundo Marfisa:

Os grupos daqui aparecia [*sic*] numa época próximo de Semana Santa, depois Dia de Reis, aparecia grupos de *reisado* [...] esses de *mamulengo*<sup>128</sup> – que botavam naquelas empanadas – vez por outra um *cirquinho* [...] eram os grupos mais famosos daqui. Lá pra Chapada tinha os *penitentes* e o *reisado* vinha pra aqui. Os *penitentes* não vinham. Porque aqui só tinha a igreja católica e não se misturava mais nada. [...] Somente a devoção a São João Batista. (ALENCAR, M., 2013)

<sup>127</sup> A *Chapada do Araripe* – uma formação de relevo – divide os dois Estados: Ceará e Pernambuco, onde Crato e Exu, respectivamente destes Estados fazem divisa.

<sup>128</sup> Não são grupos musicais, mas um teatro de bonecos.

Amparo Alencar conta:

A *banda cabaçal* ainda hoje toca aqui nas festas [...] eles se reúnem [...] tem vez que é um, tem que vez é outro [...] ali na Chapada tem *reisado* [...] eles ainda dançam. É tudo mais resumido, porque as diversões vão aparecendo e o povo vai largando essas coisas. [...] também tinha uma coisa interessante, que naquele tempo chamava de *mamulengo* [...]. Aparecia *cantador de viola* [...] mas, não é do meu tempo, não. (ALENCAR, A., 2013)

As duas moradoras da Fazenda fazem referência a um grupo de *reisado* (que não é dali), uma *banda cabaçal* – que se reúne esporadicamente – e a um grupo de *mamulengos*. A senhora Amparo Alencar cita um *cantador de viola*, mas reforça que não é do seu tempo.

Tive a oportunidade de entrevistar também duas figuras que tiveram bastante contato com Luiz Gonzaga. Trata-se do senhor José Praxedes dos Santos (81) e da senhora Priscila dos Santos (92). Segundo o senhor Praxedes:

[...] tinha *rebeca*, *reisado* [...] tocava no Araripe. Tocava onde o povo convidava, né? Tocava no São João, em junho. O *reisado* era daqui [...] dos sítios. Naquele tempo mais era “oito baixos”, mas já morreram todos.<sup>129</sup> (SANTOS, 2013)

Já Priscila Santos conta:

[...] o pai de mãe Santana era homem que tinha uma *rebeca*, que ele andava sempre nas festas, nas diversão [sic]. E pai Januário era tocador de *sanfona a oito baixo*, que foi o instrumento que ele usou. De *reisado* tinha [...] aqui mesmo no Araripe. Eles mesmo inventava o *reisado*. Era uma diversão pra nós. Era uma distração muito grande. Agora vinha *reisado* daí de Juazeiro, vinha daí desses lugares. Todos vestidos de vermelho, outros todos vestidos de branco. O movimento que tinha aí era no São João.<sup>130</sup> (SANTOS, 2013)

Como se percebe, todos os entrevistados fazem referência aos mesmos grupos, com o acréscimo da *rebeca* citada pelo senhor Praxedes e a *sanfona de oito baixos*, citada pela senhora Priscila.

O músico Luiz Gonzaga declarou diversas vezes sua aproximação com o Cariri cearense, principalmente, com o município de Crato e Juazeiro do Norte. Como nos contou Paulo Vanderlei, pesquisador da vida e da obra do músico, “Luiz Gonzaga deu vários

<sup>129</sup> Na época da entrevista o senhor Praxedes tinha 81 anos.

<sup>130</sup> Na época da entrevista a senhora Priscila Santos tinha 92 anos.

depoimentos. [...] Exu é tão perto. Não deixa de ser Cariri também [...] É tudo Cariri. E Gonzaga ele andava ali.” (TOMAZ, 2013)

Você pode conversar com qualquer compositor [...] Aquilo que ele escreve, que cria ou que harmoniza [...] não é daquele momento. Ele traz de dentro dele. Das suas mais antigas influências. Ele tem influência do Cariri. Tem influência do seu pai. Tem influência da sua região. Tem influência do povo do Araripe. Tem influência de Exu. Então ele carregou isso dentro dele. E tem depoimentos que ele fala que o Crato era tão importante ou até que mais que Exu. Pra ele. Depende do momento que a pessoa tá falando. [...] Mas eu acho que a importância do Crato e de Exu, que Gonzaga carregou [...] Eu não diria que tem mais, nem menos. São importantes. Isso da infância. Depois de já velho e famoso Luiz Gonzaga era apaixonado pelo Crato. (TOMAZ, 2013)

O que estou querendo demonstrar é que existe uma forte e real aproximação entre as duas cidades: Exu, em Pernambuco e Crato, no Ceará. Uma aproximação que não é apenas física. No caso das manifestações culturais são praticamente as mesmas, com a diferença que Exu, em comparação ao Crato é uma cidade bem menor e, se levarmos em consideração o período em que Gonzaga nasceu (1912) e saiu de Exu (1930), o município de Crato era o polo econômico mais importante da região, conseqüentemente, é natural que existissem agrupamentos musicais em maior abundância.

Por estes motivos, tomo como certo de que as influências musicais de Gonzaga, da sua infância e adolescência eram também do Cariri cearense.

## 2.2.A MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938)

"Em 1938, quando o Departamento de Cultura financiou a Missão de Pesquisas Folclóricas, Mário de Andrade deparava-se com o dilema da modernidade: ao mesmo tempo que as manifestações populares corriam o risco de desaparecer com a crescente urbanização do país, o avanço tecnológico da época proporcionava meios de capturá-las em discos, fotografias e filmes."<sup>131</sup>

Os agrupamentos musicais tradicionais do Cariri cearense são grupos que existem há dezenas de anos. Alguns são centenários. O que acontece é que há poucos registros sobre

---

<sup>131</sup> (CALIL, 2006).

esses grupos que se desenvolveram e ainda se mantêm na região, principalmente, de suas atividades na primeira metade do século XX, mais ainda nas primeiras décadas.

Tendo em vista que as transformações que esses agrupamentos experimentam fazem com que hajam modificações, porém, de forma lenta, seria possível tomar os registros atuais que tenho de pesquisa de campo, como material para este estudo. No entanto, seria mais convincente ter como referência registros do período em que Gonzaga manteve contato direto com esses grupos, mais especificamente de 1912 a 1930, respectivamente, o ano do seu nascimento e o ano em que foi embora da região.

Buscando informações, o mais próximo que se alcança são os registros da *Missão de Pesquisas Folclóricas*. Embora não haja registros específicos de Exu considero um material bastante representativo.

Tendo em vista as entrevistas que fiz, onde se revela – pelo menos a partir do depoimento de quatro pessoas – que existiam grupos tradicionais na região, porém, de forma bem isolada, convenço-me que a presença de agrupamentos musicais tradicionais na região do Cariri cearense, levando em conta seu histórico, sempre foi mais abundante. Desta forma, considero razoável tomar material para estudo, o acervo da *Missão de Pesquisas Folclóricas* e os registros que fiz em diversos momentos de pesquisa de campo em Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, no Ceará.

Mário de Andrade acreditava que com o grande dilema da modernidade, as referências culturais se perderiam. (CALIL, 2006) Assim, na década de 1920 percorreu cidades das regiões Norte e Nordeste do país, interessado em conhecer o que não conhecia. Anos depois, ocupando a posição de chefe do Departamento de Cultura de São Paulo organizou uma caravana que “[...] deixou São Paulo em fevereiro de 1938 rumo ao Ceará, Pernambuco, Paraíba, Maranhão e Pará.” (CALIL, 2006) A equipe registrou em áudio, por meio de fotografias e cadernos diversas manifestações musicais nestes Estados. O acervo da *Missão de Pesquisas Folclóricas – Mário de Andrade* é uma fonte preciosa, para o Brasil, de informações sobre os agrupamentos musicais tradicionais da região delimitada para estudo nessa tese.

Recentemente (2015), o Jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, publicou uma matéria interessante sobre a “Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade”.<sup>132</sup> Parte do trajeto feito pelos pesquisadores em 1938 foi refeito atualmente.<sup>133</sup> Na reportagem, vê-se que alguns personagens que aparecem na pesquisa original ainda estão vivos, algumas manifestações musicais ainda se mantêm, embora os locais (as cidades visitadas) tenham se modificado – se modernizado, como previa Mário de Andrade –, mas, em geral, os grupos têm desaparecido com o passar do tempo. Todo o acervo da pesquisa está disponível na internet.<sup>134</sup>

Este projeto de Andrade inspirou vários outros que seguiram seus passos, inclusive refazendo alguns percursos feitos pela equipe da Missão, em 1938. Destacam-se o trabalho de Carlos Sandroni intitulado “Responde a roda outra vez”, que em 2003 e 2004 visitou quatorze cidades de Pernambuco e Paraíba. Além do mapeamento foi feito um CD.<sup>135</sup>

Também incentivados pelo projeto de Mário de Andrade, os professores Maria Ignez e Marcos Ayala, da Universidade Federal da Paraíba/UFPB, em João Pessoa, publicaram o livro “Cultura popular no Brasil” (Editora Ática, 2006).<sup>136</sup>

O grupo *A Barca* iniciou o projeto “Turista Aprendiz”. Em 2004 e 2005, os músicos do grupo visitaram quarenta cidades, em nove Estados do Norte, Nordeste e Sudeste. O resultado gerou o CD (triplo) intitulado “Trilha, toada e trupe”.<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 09/10/1893-25/02/1945), o *Mário de Andrade*, foi poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista e ensaísta brasileiro. Maiores informações na página web da *Biblioteca Mário de Andrade* [<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bma/patrono/index.php?p=1076>], na página do *Projeto Missão de Pesquisas Folclóricas* [[http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/apresenta\\_frameset.html](http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/apresenta_frameset.html)] ou no *Wikipedia* [[https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio\\_de\\_Andrade](https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1rio_de_Andrade)].

<sup>133</sup> Freitas, Guilherme; Coimbra, Custódio. *Missão Mário de Andrade: uma viagem pela cultura popular inspirada nas pesquisas do escritor*. Publicado em 20/06/2015. Atualizado em: 13/07/2015. Disponível em: [<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/missao-mario-de-andrade-uma-viagem-pela-cultura-popular-inspirada-nas-pesquisas-do-escritor-16495442>]. Acessado em: 26/09/2015.

<sup>134</sup> As músicas podem ser escutadas aqui [<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/>] e os textos, fotografias, diários de campo e todas as informações da missão estão disponíveis aqui [[http://www.centrocultural.sp.gov.br/caderneta\\_missao/index.html](http://www.centrocultural.sp.gov.br/caderneta_missao/index.html)]. É um acervo incrível.

<sup>135</sup> Informações sobre o CD estão disponíveis em [<http://ritmosbrasil.blogspot.com.br/2007/06/responde-roda-outra-vez-msica.html>]. Acessado em: 26/09/2015.

<sup>136</sup> Parte de todo o material catalogado em suas pesquisas também está disponível na internet [<http://www.acervoayala.com/>].

<sup>137</sup> Parte do material está disponível em [<http://www.acervobarca.com.br/#>].



Destacam-se também o projeto “Agrupamentos musicais do Cariri cearense”, que resultaram no livro de mesmo nome e em uma página na internet.<sup>138</sup> E o projeto “Luthiers do Cariri cearense”, que tem como objeto registrar as atividades de construtores de instrumentos artesanais da região.<sup>139</sup>

Com a crescente urbanização (modernização) do Brasil no final da década de 1930 as “manifestações populares [folclóricas] corriam o risco de desaparecer.” Nesta época Mário de Andrade como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (1934-1937) propôs a realização da “Missão de Pesquisas Folclóricas”, a partir de uma viagem que fez às regiões Norte e Nordeste, por seu interesse em registrar as referências de cultura nacional que estavam se perdendo.<sup>140</sup> A opção por essa região era por “[...] lugares onde nossas tradições culturais ainda não teriam sucumbido ao peso da industrialização.” (CALIL, 2006, p. 11) A caravana “[...] formada por Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antônio Ladeira” visitou o “[...] Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí, Maranhão e Pará”, ao deixar “São Paulo em fevereiro de 1938.” (CALIL, 2006, p. 12) Para Danilo Santos Miranda (2006, p. 19) “[...] talvez a Missão seja o sintoma de uma falta.” Falta que São Paulo “[...] sentia [...] de algo perdido.”

A região percorrida pela *Missão* coincide, de certa maneira, com o que se delimita como Cariri, não exatamente como o Cariri cearense, embora existam registros em cidades da região, mas em menor número. Porém, o que se nota, pela delimitação feita, é que Mário Andrade tinha uma percepção de onde estes agrupamentos se encontravam.

Lacerda (2006, p. 34) compara Mário de Andrade a Béla Bartók, “que a partir do início do século XX percorre sistematicamente vastas regiões do Leste Europeu em busca de definir a imagem sonora particular da tradição próxima à qual ele próprio se criara.” Esse material recolhido durante o trabalho de campo “[...] é um recorte expressivo – acreditamos – do extenso material recolhido pelos pesquisadores da Missão.” (LACERDA, 2006, p. 36) São fonogramas “[...] referentes à música popular tradicional.” (LACERDA, 2006, p. 37) Como se lê no encarte do material “essa antologia consiste portanto em 6 CDs com o total de 7 horas de duração e 279 faixas correspondentes a 293 fonogramas originais.” E “os pesquisadores da Missão visitaram mais de 70 grupos musicais ou artistas independentes. O

<sup>138</sup> Parte do acervo pode ser acessado aqui [<http://agrupamentosmusicais.com.br/>]

<sup>139</sup> O trabalho está disponível em [[www.luthiersdocariricearense.com.br](http://www.luthiersdocariricearense.com.br)].

<sup>140</sup> Prefeitura da Cidade de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. São Paulo: SESC-SP, 2006

material aqui presente oferece um rico panorama dos gêneros praticados naquelas regiões do país.” (LACERDA, 2006, p. 38) Nota-se que, apesar da delimitação feita, havia uma consciência de que os grupos registrados eram, de fato, uma boa representação das manifestações existentes.

Segundo Lacerda, a seleção foi feita com muito cuidado, buscando a representatividade e a “importância conferida pelos próprios grupos às partes de seu repertório.” (LACERDA, 2006, p. 39) Ainda segundo o autor todos os 70 grupos estão representados, pois “[...] não se constituiu em critério absoluto a preferência pelos fonogramas que melhor resultaram do processo de restauração [...]” e também não se decidiu a partir de critérios de “[...] qualidade vocal ou instrumental [...]”. É preciso salientar também que “apesar dos cortes em fonogramas extensos [devido ao limite de tempo do CD], algumas faixas mantém a longa duração original.

Em suma: o material da Missão de Pesquisas Folclórica representa uma boa parcela das manifestações existentes na região, conseqüentemente, adotei o material para a investigação.

## 2.1.MANIFESTAÇÕES MUSICAIS TRADICIONAIS

Algumas manifestações musicais que se encontram no acervo da *Missão de Pesquisas Folclóricas* não são coincidentes com os que existem no Cariri cearense. As razões disso não são importantes neste momento. O que pretendo demonstrar é que, as manifestações que ainda existem na região, em sua maioria, surgiram há décadas. Obviamente os integrantes não são mais os mesmos. Pouquíssimos são os casos onde existem integrantes das primeiras formações, ou, pelo menos das primeiras gerações, já que a maioria dessas manifestações são formadas por pessoas da mesma família. Quando não, da mesma comunidade.

O fato é que há registros feito pela *Missão* de tipos que também são presentes no Cariri cearense. Como forma de verificar a proximidade destes grupos e pessoas – no que diz respeito aos tipos, como se manifestam e o que utilizam – relaciono logo a seguir uma razoável variedade destes grupos e de pessoas, inclusive mostrando um caso de parentesco.

Os instrumentos musicais presentes nos agrupamentos musicais tradicionais, tanto do Cariri cearense como os que estão registrados pela *Missão*, podem ou não ser exclusivos de cada uma das manifestações. Há instrumentos presentes unicamente em determinados grupos, embora possam integrar outros conjuntos. Há formações, porém, grupos instrumentais, que participam de determinadas manifestações e de outras não. Todavia, devem ser vistos apenas como um “grupo instrumental” atuando em determinada manifestação, mas não formando parte do agrupamento. É o caso das *bandas cabaçais*, que participam de diversas manifestações – como as *renovações* e até de *reisados* -, porém, atuam isoladamente fora do contexto desses dois eventos. O que quero dizer é que, outro tipo de conjunto instrumental também pode acompanhar as *renovações* e os *reisados*, como já descrevi.

Acredito que ao confrontar esses registros podem surgir inúmeras possibilidades de estudo e análise do material. É urgente que se façam registros dessa natureza, pois, apesar do que já existe na atualidade, ainda há pouco material e pouco estudo sistematizado.

É preciso, por exemplo, lutar contra a ausência de informações, nos dicionários especializados, a respeito de certos instrumentos musicais, quando associados à música tradicional. Vieira sente uma espécie de discriminação pois

[...] no contexto da tradição musical em que se inserem os *velhos sanfoneiros*, no nosso país, podemos dizer que esta definição [sobre o instrumento pandeiro], no mínimo, contém uma lacuna incompreensível. Ou seja, omite-se, aí, qualquer referência a uma figura de destaque, no campo musical brasileiro, cuja imagem é associada de tal modo ao instrumento, que o incorporou ao seu nome artístico, numa carreira que durou cinquenta e quatro anos. Refiro-me a Jackson do Pandeiro, reconhecido, nacionalmente, como compositor e ritmista inigualável, até hoje, conforme a crítica.<sup>141</sup> (VIEIRA, 2006: 53)

Outra razão para desconfiar da ausência de informações sobre o uso do pandeiro na música tradicional do Nordeste do Brasil é assim enfatizada por Vieira (2006).

[...] outra omissão [...] diz respeito ao fato de em nenhum dos dicionários citados neste trabalho [sobre os velhos sanfoneiros] se encontrar qualquer menção à *relação do pandeiro com a Embolada*, nem tampouco com o *Coco*. Ora, não bastasse a existência de tantas

<sup>141</sup> A autora faz uma crítica reclamando da ausência de informações sobre o instrumento *pandeiro* associado às manifestações musicais populares. Cita, neste caso, dois exemplos: 1) do músico Jackson do Pandeiro que, como o seu próprio nome indica tocava pandeiro, era um exímio ritmista e famoso cantor de *cocos*, *sambas* e *rojões*. Ver: *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo* (MOURA e VICENTE, 2001) e 2) o caso dos *emboladores*, que utilizam o mesmo instrumento em suas performances.

duplas de *emboladores* que circulam – *invariavelmente, com o pandeiro* como instrumento que marca o ritmo da embolada – em cidades brasileiras, sobretudo no Nordeste (é comum se apresentarem em certas praças e ruas, ao ar livre, ocasiões nas quais termina por se estabelecer um processo interativo, muito interessante, entre os *emboladores* e o seu público). (VIEIRA, 2006: 54-55)

Vieira insiste, pois, segunda ela, “[...] a embolada não é um fenômeno recente entre nós. Noutras palavras, não encontro razão para que o vocábulo não seja incluído nos dicionários.” (VIEIRA, 2006: 54) O que se confirma é a falta de registros e discussão sobre o tema.

Chamou-me a atenção o fato de Câmara Cascudo e Mário de Andrade não incluírem em seus dicionários verbete alusivo a *triângulo*. Ora, para os *velhos sanfoneiros* com os quais tenho conversado, no geral, o triângulo está entre os instrumentos de percussão, no acompanhamento da sanfona. Não bastasse esse dado, amplamente conhecido, minha inquietação se justifica, também, na medida em que, conforme sabemos, pelo menos desde o final da década de 1940 / início dos anos 50, quando o baião ganhou significativo espaço na sociedade brasileira com o seu intérprete maior, Luiz Gonzaga, o triângulo tem sido associado à sanfona, como instrumento de percussão, principalmente na execução das músicas que compõem o estilo denominado, antes, genericamente de baião e, na atualidade, essa ‘variante’, *pé-de-serra*. (VIEIRA, 2006)

### 2.1.1. A viola e o cantador ou repentista

“O trabalho que faço é o retrato	Sou um pássaro do chão do Cariri
De um Nordeste que Deus fez progredir	Meu prazer é cantar de mundo afora
Humorista fazendo o povo rir	Juazeiro, Barbalha, Crato, Aurora
O vaqueiro pegando o boi no mato.	Brejo Santo, Abaiara e Mauriti.
Mostra o mestre Galdino lá no Crato	Mas também já cheguei até Madri
Dando vida a tudo quanto cria	Lá em Cáceres cantei com alegria
Patativa escrevendo poesia	Tô chegando na Rússia, na Turquia
E Gonzagão arrastando a concertina.	Nos Estados Unidos e na China.
Divulgando a cultura nordestina	Divulgando a cultura nordestina
atravesso fronteiras todo dia.	atravesso fronteiras todo dia.” <sup>142</sup>

Outra importante manifestação musical tradicional do Nordeste e que tem presença marcante no Cariri cearense são os violeiros cantadores ou repentistas. A fotografia abaixo

<sup>142</sup> Poesia do repentista e violeiro Gilvan Grangeiro. (GRANGEIRO, 2013)

mostra dois *cantadores* durante apresentação no município de Cajazeiras, Paraíba, vizinho ao Ceará. O músico à esquerda – Manuel Galdino Bandeira – é avó do famoso cantador Pedro Bandeira (Figura 14). A poesia acima é de Gilvan Grangeiro (Figura 15).



Figura 13 - Os violeiros - Manuel Galdino Bandeira e Vicente José de Souza. 19/abr./1938. Cajazeiras (PB). Fotógrafo: Luís Saia. [[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos\\_frameset.html](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html)]

Figura 14 - Pedro Bandeira. Poeta, cantador e violeiro e neto de Manuel Galdino Bandeira, registrado durante a Missão de Pesquisas Folclóricas. Em Juazeiro do Norte, 02/10/2010.

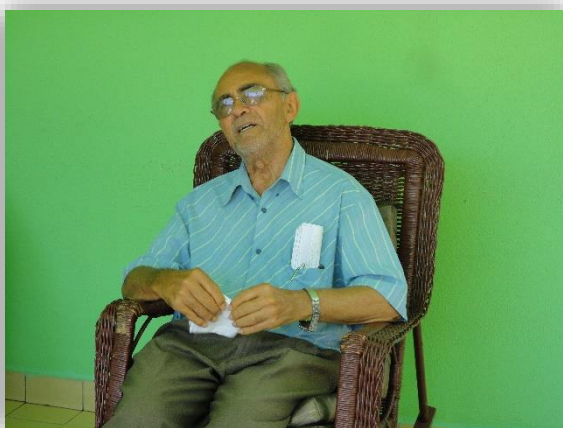


Figura 15 - Gilvan Grangeiro. Poeta, cantador e violeiro. Em Juazeiro do Norte, 13/12/2012.



### 2.1.2. A rabeça e o cantador

“Senhores, Pedro Oliveira já nasceu para cantar. Quando pega a regra inteira Trabalha pra não errar. Mas eu pr’oguntei ao padre Se cantar fazia mal. Ele me disse: - Oliveira, pode cantar dent’o da praça. Porém, se cantar de graça Cai em pecado mortal.

Por isso meu pessoal Eu dou a declaração. Esta minha rabequinha É meus pés, é minhas mão. É minha roça de mandioca. É minha farinha, é o meu feijão. É minha lavra de cana, É meu sítio de banana É minha safra de algodão.”<sup>143</sup>

A *rabeça* é um instrumento bastante presente no imaginário popular no Cariri cearense, porém, nos últimos anos tem desaparecido, pois tem entrado em desuso. Como forma de reativar o uso deste instrumento na região o músico DiFreitas (Figura 19) criou a *Orquestra Armorial do Cariri*, em homenagem ao Cego Pedro Oliveira (Figura 16) compositor da música acima.

O Mestre Antônio Pinto (Figura 18) é rabequeiro e um dos mais importantes construtores de rabeça do Cariri cearense.

Figura 16 – *Rabequeiro e cantador Cego Pedro Oliveira, cantando a música “Na porta dos cabarés” no documentário Nordeste: cordel, repente e canção de Tânia Quaresma, 1975.*



Figura 17 - *Rabequeiro e cantador Cego Pedro Oliveira, tocando a música “Na porta dos cabarés” no documentário Nordeste: cordel, repente e canção de Tânia Quaresma, 1975.*



<sup>143</sup> Poesia cantada do Cego Pedro Oliveira, de Juazeiro do Norte/CE.

Esse instrumento é quase sempre associado à figura do cego que pede dinheiro em praças.<sup>144</sup>

Figura 18 - *Mestre Antonio Pinto*. Rabequeiro e construtor de rabeças. Registrado em 02/04/2015, em Aurora, Ceará. Fotografia de Hélio Filho.



Figura 19 - DiFreitas. Rabequeiro e construtor de rabeças. Registrado em 19/06/2015, em Juazeiro do Norte, Ceará. Fotografia de Hélio Filho.



### 2.1.3. O zabumba e a caixa na banda cabaçal

A *zabumba* ou o *zabumba*<sup>145</sup> é um dos instrumentos mais importantes para os agrupamentos musicais do Cariri cearense. É utilizado também no *maracatu*, no *samba rural*, nas *Folias do Divino*, nas orquestras populares e no acompanhamento de um repertório diverso da música tradicional. É encontrado em todas as Bandas Cabaçais (Figura 20).<sup>146</sup> A *caixa* ou *tarol* também é amplamente utilizada.<sup>147</sup>

Ambos os tambores são usados em outras formações musicais, como o grupo que está acompanhando um grupo de reisado (Figura 21).

<sup>144</sup> O compositor Humberto Teixeira conta o caso da gravação da música “Asa branca”, em que os músicos no estúdio achavam que se tratava de uma música de cegos para pedir dinheiro. Esse assunto será abordado no *Capítulo III*.

<sup>145</sup> Tambor maior do lado direito da fotografia.

<sup>146</sup> No Cariri cearense alguns grupos construíam os zabumbas de cabaça (*calabaza*), por isso nome do grupo banda cabaçal.

<sup>147</sup> Tambor menor ao centro.



Figura 20 – *Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto*. Possivelmente um dos agrupamentos musicais mais antigos da região ainda atuantes. Apresentação na Praça da RFFSA, em Crato / CE. Registrado em 20/05/2011.



Figura 21 – Conjunto instrumental acompanhando um grupo de Reisado, durante apresentação na Mostra SESC, em Juazeiro do Norte. Registrado em 14/11/2010.





### 2.1.1. O pífano na banda cabaçal

O registro deste grupo (Figura 22) foi feito em Cajazeiras, município do Estado da Paraíba, fronteira com o Ceará. Mostra uma *banda cabaçal*, que é uma formação musical com forte presença no Cariri cearense. Em algumas regionais são conhecidas como *bandas de pífanos*. As *bandas cabaçais* atuais também utilizam pratos na formação do conjunto (Figura 24) e, conseqüentemente, tem um músico a mais.

No Cariri cearense, a *Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto de Crato* é a mais importante (Figura 20). Essas bandas podem apresentar diferenças, mas, em geral não mudam muito.

Figura 22 - Grupo de cabaçal. 18/abr/1938. Cajazeiras (PB). Fotógrafo: Luis Saia.  
[[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos\\_frameset.html](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html)]



Figura 23 – Dois integrantes da *Banda Cabaçal Santo Antônio* tocando pífanos. Grupo de Juazeiro do Norte. Registro feito por mim em 03/06/2011, na Fundação Casa Grande, em Nova Olinda/CE.



Figura 24 - *Banda Cabaçal Santo Antônio* completa. Grupo de Juazeiro do Norte. Registro feito por mim em 03/06/2011, na Fundação Casa Grande, em Nova Olinda/CE.



A diferença entre a *Banda Cabaçal Santo Antônio* (Figura 24), de Juazeiro do Norte (2011) e o grupo do *Bumba-meu-boi* (Figura 25), de Patos é pequena. Na primeira há um músico tocando pratos, já na segunda há uma caixa a mais. Algumas bandas do Cariri tocam, às vezes, com três pífanos, para dar vez a algum membro da família tocar, mas não é comum.

Segundo consta Luiz Gonzaga inspirou nessas bandas para o uso do zabumba no *baião*.



Figura 25 - Instrumentos do “Bumba-meu-boi”. 08/abr./1938. Patos (PB). Fotógrafo: Luis Saia. [[http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos\\_frameset.html](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html)]

### 2.1.1. Vaqueiros ou aboiadores

Os vaqueiros cantam *aboios*, por isso são chamados de “aboiadores”. Cantam versos decorados ou de improviso. É um tipo de manifestação presente em diversas cidades do Nordeste. No Cariri ainda existem aboiadores. As duas imagens são bem parecidas, por isso escolhi a da imagem da Missa do Vaqueiro. Em Crato é realizada, anualmente, a Romaria da Baixa Rasa, que também é uma missa de vaqueiros.



Figura 26 - Aboio - Os vaqueiros: José Gomes Pereira, Antonio Mendes e Joaquim Manuel de Souza. 05/abr./1938. Fazenda São José, Patos (PB). Fotógrafo: Luís Saia. [[http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos\\_frameset.html](http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html)]

Figura 27 – *Vaqueiros* na Missa do Vaqueiro, realizada anualmente em Serrita / PE. Registrado em 28/07/2013.



### 2.1.1. Reisados

O registro a seguir é de um *Reis de Congo* (Figura 28), conforme informação da *Missão*. Já a imagem seguinte é o *Reisado do Mestre Aldenir* (Figura 29) um grupo bastante tradicional do município de Crato / CE.<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Segundo Oswald Barroso “No Brasil, ele se manifesta com diferentes nomes (Terno de Reis, Tiração de Reis, Folia de Reis, Reisado – de Congo, de Caretas ou de Couro, de Caboclos, de Bailes – Boi, Rancho de Reis, Guerreiros, etc.), por todo o seu território.” (BARROSO, 2012, p. 41).



Figura 28 - *Reis de Congo*. 11/abr./1938. Pombal (PB). Fotógrafo: Luis Saia.



[[http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos\\_frameset.html](http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/fotos_frameset.html)]

Figura 29 – *Reisado Mestre Aldenir*. Apresentação na BEATOS, em Crato / CE. Registrado em 07/07/2012.



### 2.1.1. O ganzá no coco

O acompanhamento instrumental dos grupos de coco pode ser feito com pandeiro ou ganzá, mas, principalmente por este último. Escolhi a fotografia da Mestra Marinês (Figura 31) para fazer a referência a esse instrumento.

Figura 30 - *João Fulô, tocadores de Côco.*  
30/mar/1938. Praia de Tambau, João  
Pessoa (PB). Fotógrafo Luis Saia.  
[[http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mis  
sao/fotos/img/b1\\_37.jpg](http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mis<br/>sao/fotos/img/b1_37.jpg)]



Figura 31 - *Mestra Marinês, do Coco Frei Damião.*  
Apresentação no Auditório da Universidade Federal  
do Cariri / UFCA, em Juazeiro do Norte, em  
04/06/2012.



Os integrantes do grupo dançam em forma de roda, pois também é chamado de “coco de roda”.

Figura 32 - Côco de roda. 03/abr./1938. Itabaiana (PB). Fotógrafo: Luís Saia



Figura 33 - *Coco Frei Damião* de Juazeiro do Norte durante apresentação na VII Semana de Educação Musical do Curso de Música da Universidade Federal do Cariri / UFCA. Registro feito no Auditório da UFCA, em 04/06/2012.





### 2.1.1. O pandeiro e a embolada

Na região Nordeste o pandeiro está associado a embolada. Não encontrei registro fotográfico de emboladores na *Missão*.

Figura 34 – *Emboladores* Cachoeiro e Flaviano. Apresentação na BEATOS, em Crato / CE.

Registro feito em 2012.





### 2.1.2. O triângulo e o agogô

Não há entre o acervo da *Missão* nenhum registro fotográfico de grupos utilizando o triângulo. Nos agrupamentos musicais tradicionais atuais do Cariri cearense o triângulo é utilizado em algumas formações, mas não considerei importante mostra-los porque este instrumento não fazia parte de nenhum conjunto instrumental citado por Gonzaga.

Além disso, ele mesmo conta que decidiu inserir este instrumento no *baião* ao vê-lo em Recife, num período em que já havia gravado os primeiros baiões, por este motivo ele não aparece em algumas gravações.

Com o agogô o caso é parecido. Embora o instrumento seja citado em algumas músicas – na letra ou em partes faladas – e também utilizado em muitas gravações, Luiz Gonzaga preferiu não o associar tão diretamente ao gênero musical, como demonstrarei no Capítulo IV.

### 2.1.3. O acordeom na música tradicional do Cariri cearense

Algo importante a se considerar é que a sanfona (acordeom), sendo um instrumento bastante popular no *baião* de Luiz Gonzaga não parece, em nenhum momento, ter feito parte da formação instrumental dos grupos citados, isso porque a sanfona, ou, na verdade, o acordeom (de teclas), diferente da sanfona de oito baixos (com botões) tocada pelo pai de Luiz Gonzaga (o músico Januário) é um instrumento muito caro e talvez, por esse motivo, incomum no cariri do início do século XX.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> Mais informações em: (SÁ, 1978, p. 45-52)

Figura 35 - Mestre Galvão. Toca e conserta sanfona de "oito baixos". Bairro Carité em Juazeiro do Norte / CE. Em 02/03/2011.



A sanfona de oito baixos devia ser utilizada em certas manifestações musicais, quase sempre, ou, normalmente, em situações festivas, mas, possivelmente, não pertencia a um agrupamento musical específico no Cariri cearense. É provável que as mudanças ocorridas nestes agrupamentos não atingiram tão fortemente o instrumental utilizado (salvo em alguns casos) a ponto de retirarem do conjunto um instrumento que deveria ser tão importante.

O que deve ser considerando é que aparentemente todas as manifestações musicais populares ou agrupamentos musicais populares folclóricos citados na literatura musical da região parecem ainda existir na atualidade. Isso quer dizer, ou pelo menos, dá a entender, que qualquer manifestação musical que tivesse em sua constituição a sanfona de oito baixos ou o acordeom ainda existiria atualmente. Grande parte dos instrumentos utilizados, se não a maioria eram construídos pelos próprios integrantes dos grupos. É o caso dos pífaros, dos tambores, das rabecas etc. Diferente do acordeom, que é um instrumento mais difícil de fabricar e compra-lo é bem mais caro.

Figura 36 – Músicos ao acordeom e ao zabumba acompanhando um grupo de reisado, durante apresentação na Fundação Casa Grande, em Nova Olinda / CE. Registro em 10/10/2012.



### CAPÍTULO III – LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO

#### 3.1. PEQUENA BIOGRAFIA

“Tem cem anos que nasceu no Nordeste do país  
 Luiz que pra ser feliz muitas batalhas venceu.  
 Há vinte e três faleceu e foi embora num caixão  
 Mas, no nosso coração ele vive até agora.  
 O Nordeste comemora cem anos de Gonzagão.      Viveu da agricultura, foi soldado e foi vaqueiro  
 E quando lhe faltou dinheiro lhe sobrou fé e bravura.  
 Sorriu colhendo fartura, chorou a falta de pão  
 Falou de chuva e verão, cantou a fauna e a flora.  
 O Nordeste comemora cem anos de Gonzagão.”

Aquele bom sanfoneiro cantou a cintura fina  
 O cheiro de Carolina e a morte do vaqueiro.  
 Asa branca, boiadeiro, o jumento nosso irmão  
 E triste partida a canção, do pobre que foi embora,  
 O Nordeste comemora cem anos de Gonzagão.      Sua arte não caduca e nesse carnaval passado  
 Foi ele homenageado por Unidos da Tijuca.  
 Quem tocou samba, manzurca, xote, xaxado e baião.  
 Dentro da nossa emoção pra tocar não marca hora.  
 O Nordeste comemora cem anos de Gonzagão.”

Com talento e muito jeito aquele cabra da peste  
 Disse ao mundo que o Nordeste era digno de  
 respeito.  
 Falou contra o preconceito e a discriminação  
 E fez a nossa região ser conhecida lá fora.  
 O Nordeste comemora cem anos de Gonzagão.      Recife, Caruaru, João Pessoa, Campina  
 Fortaleza, Teresina, Juazeiro e Iguatu.  
 Para o filho do Exu não vai faltar saudação  
 Porque o Rei do Baião todo nordestino adora  
 O Nordeste comemora cem anos de Gonzagão.”<sup>150</sup>

Luiz Gonzaga nasceu na cidade de Exu, em Pernambuco. Viveu até os dezessete anos naquela região. Quando foi embora, em 1930, ingressou no exército, na cidade de Fortaleza, Ceará. Deixou o serviço militar em 1939 e foi viver no Rio de Janeiro. Lá, na região Sudeste, conheceu muitos músicos profissionais, teve contato com repertórios diversos e foi sendo influenciado por músicas variadas. As primeiras gravações que ele fez eram de gêneros musicais que estavam na moda, no Rio de Janeiro, mas nunca imaginava que a música da região de onde veio, no Nordeste do Brasil, viria a ser um dos principais referenciais para a sua obra, no que diz respeito ao “conteúdo” cultural e, principalmente, simbólico. Por estes motivos é importante conhecer todo o contexto que envolveu as suas experiências pessoais e profissionais adquiridas ao longo de vários anos para a concepção de sua obra.

\* \* \*

<sup>150</sup> Poesia de cantor e violeiro Gilvan Grangeiro intitulada “O Nordeste comemora cem anos de Gonzagão”. Foi feita por ocasião do centenário de Luiz Gonzaga, em 2012, para ser apresentada no espetáculo “Numa sala de reboco” do *Grupo Retalhos e Fuxicos*.

É importante considerar que, até a sua adolescência, Luiz Gonzaga conhecia apenas um repertório “limitado” (em relação a experiência musical que iria adquirir futuramente), formado pelas músicas que ele ouvia – ao vivo – pelo convívio regular e diário, no Cariri, ou seja, nos arredores do distrito onde vivia, bem como nas cidades do entorno de Exu, principalmente, Crato e Juazeiro do Norte, no Ceará. Sem desprezar também outros municípios limítrofes. É também relevante o fato de que Gonzaga, enquanto músico criativo, soube aproveitar todos os elementos possíveis, dentro de tantas possibilidades.

Ao perceber que, tanto os agrupamentos musicais tradicionais daquela região e o repertório que Luiz Gonzaga teve contato durante a sua infância e adolescência – de 1912 (ano do seu nascimento) até 1930 (ano em que foi embora do cariri) – ainda estava presente e vivo, na atualidade, iniciei incursões nos ambientes onde esses grupos manifestam-se, com o intuito de conhecer de perto o que ainda resiste. E, embora com algumas transformações comuns para estes agrupamentos, cujo repertório é mantido através da oralidade – que ao mesmo tempo e por isso mesmo, demora a sofrer alterações, mas também está susceptível às mudanças – acreditei que elementos característicos não apenas do grupo, como também das músicas, ainda estariam presentes. Atualmente, encontram-se grupos de coco, reisados, bandas cabaçais, grupos de incelenças, bandas de pífanos, cantadores de viola, rabequeiros, repentistas e muitas outras formas de manifestação musical na região do Cariri cearense. Restava saber se feita a comparação, se verificaria similaridades e diferenças, ou seja, aproximações e distanciamentos, a partir do repertório vivo – tendo como referência também registros de pesquisas anteriores – e do que foi gravado por Gonzaga.

Tive acesso há mais de vinte cinco livros sobre Luiz Gonzaga publicados no Brasil. Tais livros abordam diversos assuntos da carreira do músico. Por este motivo considero desnecessário tentar reescrever a sua biografia nesta tese, pois é um tema recorrente nos livros de muitos autores na literatura já disponível, além disso, não é o propósito desta tese, já que não é um trabalho sobre este músico, embora sua obra seja de extrema importância. Porém, sempre que for necessário utilizarei deste expediente para esclarecer dúvidas ou confirmar dados, então, considero que uma pequena biografia seja necessária, embora sem grande profundidade.

É importante salientar também que, muitas informações sobre a sua vida tornaram-se por vezes duvidosas, pois se configuram atualmente como supostas fantasias e/ou criações dos autores de livros sobre o músico, já que há muitas contradições e a maioria dos livros

são de cunho jornalístico – alguns até anedóticos –, o que dificulta a existência de referências sérias sobre certos assuntos, mais especificamente sobre a sua atividade musical mesmo. Muitos se prenderam a relatar casos e acontecimentos pitorescos da sua vida, pois o nome “Luiz Gonzaga” é sinônimo de venda de livros e, quanto mais curiosidades esse material apresenta ao leitor, mais é comercializado. Esse é um dos motivos que sua biografia não é o foco agora.

Luiz Gonzaga, ele mesmo, sempre utilizava momentos de sua vida pessoal para ilustrar suas apresentações musicais e até suas gravações, com falas que antecediam a parte cantada ou mesmo no meio das músicas. Creio que ele se aproveitava da situação para muitas vezes criar histórias fantasiosas ou pelo menos aumenta-las, para tornar sua performance ao vivo mais atrativa para a plateia que o assistia. Luiz Gonzaga certamente foi um “contador de histórias”. Muitas dessas anedotas viraram músicas ou mesmo algumas músicas deram margem às improvisações sobre o assunto tratado nas letras, já que eram canções e muitas contavam histórias. Descobrir a veracidade de algumas informações sobre Gonzaga, ou sobre coisas que ele falava é tarefa difícil, já que o músico está morto. Obviamente essa também não é uma atribuição deste trabalho, a não ser que a informação seja importante para dirimir alguma dúvida sobre o objeto de investigação.

A maneira que encontrei para obter comprovações reais ou mais aproximadas, do que se poderia considerar verdade sobre o músico foi confrontando informações publicadas nos livros com gravações de entrevistas, a partir da fala dele próprio, em que Gonzaga relata muitos dos seus casos, e que às vezes contradiz algumas informações sobre ele já veiculadas. É fato também que, embora certas informações sejam dadas pelo próprio personagem, correm o risco de serem fantasias também, já que ele as contava com a maior seriedade todas as vezes. Daí a dificuldade de verificar a veracidade de muitas delas.<sup>151</sup>

Para pelo menos situar o leitor neófito sobre Luiz Gonzaga considerei importante apresentar quem foi o criador do *baião* e quais as suas contribuições como compositor, cantor e instrumentista. Além disso, as informações sobre a sua formação social também são relevantes. Pretendo no mínimo torná-lo conhecido, para aqueles que não têm a vivência do repertório tradicional, que o músico deixou no cabedal cultural dos nascidos ou criados

---

<sup>151</sup> Conversando com pessoas da comunidade onde Gonzaga nasceu, por exemplo, descobre-se certas verdades que poderiam atrapalhar ou desmistificar o artista, algumas de suas histórias e músicas criadas a partir de relatos do próprio músico.

no Brasil, pois, estes, desde a infância ouvem o repertório que compõe a obra deste grande artista.

Para Vieira (2000, p. 11) “o gênero musical [baião] acaba sendo confundido com ele [Luiz Gonzaga].” E Gonzaga era um verdadeiro representante do Nordeste do Brasil, mas não só isso. Sim, a sua obra musical fala de Nordeste e de muitas coisas que fazem lembrar a região, porém, suas músicas “extrapolam o plano do local para se situar no nacional.” (VIEIRA, 2000, p. 12). Essa percepção de Sulamita Vieira é importante, para entendermos a música de Gonzaga como música brasileira. Vieira caracteriza, a seu modo, o *baião* como um gênero musical.<sup>152</sup> Em um trecho do seu texto diz o seguinte: “O termo baião está empregado, aqui, tanto no sentido restrito, de gênero musical, quanto na acepção mais genérica [...]”

Luiz Gonzaga do Nascimento nasceu em 13 de dezembro de 1912, na Fazenda Caiçara, distrito de Araripe, no município de Exu, em Pernambuco, um dos Estados da região Nordeste do Brasil. O músico faleceu em 02 de agosto de 1989, em Recife, capital do Estado de Pernambuco. *Luiz Gonzaga* (como ficou conhecido artisticamente) tornou-se um dos músicos mais importantes da história da música popular urbana do Brasil. Sua maneira peculiar de interpretar a música que escolheu para compor a sua obra fez dele um dos maiores artistas brasileiros, considerado o “Pernambucano do século XX”, por sua importância como compositor, instrumentista e, principalmente, como divulgador da cultura em geral do Nordeste. Gonzaga também inovou na forma de tocar o seu instrumento, o acordeom – chamado de sanfona, naquela região e propagada desta forma por ele –, na maneira de cantar e interpretar suas músicas, dando a elas uma caracterização bem peculiar, que fazia dele uma espécie de *show man* durante suas apresentações ao vivo e também em muitas gravações antológicas. Em suas apresentações Gonzaga cantava, tocava seu acordeom, dançava e contava histórias. Era chamado de “artista completo”.

O músico era filho de Ana Batista de Jesus (xx/xx/1893-11/06/1960) e Januário José dos Santos (25/09/1888 – 11/06/1978). Seu pai trabalhava como agricultor nas terras de outros donos, mas também consertava e afinava as sanfonas (acordeons) dos músicos das cidades próximas a Exu. Como bom músico que era, tocador da “sanfona de oito baixos”,<sup>153</sup>

<sup>152</sup> Seu livro, resultado de sua tese de doutorado, é na área das Ciências Sociais.

<sup>153</sup> A “sanfona de oito baixos” é um pequeno acordeom de apenas oito botões na mão esquerda, que são os graves do instrumento. No Brasil também é conhecido como “pé-de-bode”. Sua peculiaridade, em relação ao

a partir dos relatos que se tem, Januário animava as festas da região, os *forrós*, como eram chamados esses eventos sociais naquela época, embora se conhecesse também como *sambas*.<sup>154</sup> Gonzaga ajudava seu pai na lavoura ou substituindo-o tocando a sanfona, animando as festas locais que não tivessem tanta exigência quanto a um músico experiente, pois durante a adolescência era considerado um músico principiante. Foi assim que se iniciou na música, aprendendo com o seu pai e arriscando-se no autodidatismo. Nesse ambiente misto de trabalho e diversão Luiz Gonzaga cresceu e viveu até os dezessete anos de idade.

Apesar de ter nascido em Exu, no Estado de Pernambuco, Luiz Gonzaga se apresentava sempre como pernambucano e também como cearense.<sup>155</sup> No show “Luiz Gonzaga volta pra curtir”, realizado no teatro Tereza Rachel em 24 de março de 1972, que mais tarde virou CD, ele conta:

Eu sou um caboclo feliz. Seu eu nascesse de novo, eu queria ser o mesmo Mané Luiz. Seu eu nascesse de novo e pudesse escolher, mas do que eu sou eu não queria ser. Eu queria nascer na fazenda da Caiçara, lá em Exu, Pernambuco, mermo na divizinha do Ceará. É por isso que eu costumo dizer que uma banda minha é pernambucana, a outra banda é cearense. (GONZAGA, 1972)

A pequena casa da família de Luiz Gonzaga, do lado direito da rua na entrada da fazenda Caiçara, no distrito de Araripe – um pequeno lugarejo distante 15 km do centro da cidade de Exu – foi preservada.<sup>156</sup> Atualmente, muitas pessoas que vão até a localidade mostram interesse em fotografá-la, enquanto colocam-se a frente da residência. Tornou-se um ponto turístico. É uma construção bem simplória que por ocasião do centenário de Gonzaga, ocorrido em 2012, recebeu uma revitalização, mas não uma restauração como merecia, por sua importância histórica e cultural.

**Ver: Erro! Fonte de referência não encontrada.**

---

acordeom tradicional é que produz sons diferentes ao abrir e fechar o fole. No acordeom, abrindo ou fechando o fole o som é o mesmo.

<sup>154</sup> Em momento específico da tese tratarei de discutir o significados e acepção de ambas as palavras (*forró* e *samba*) no contexto da obra de Luiz Gonzaga.

<sup>155</sup> Denominam-se pernambucanos os cidadãos nascidos em Pernambuco e cearenses os nascidos no Ceará.

<sup>156</sup> Além de ser importante porque é a casa onde a família de Luiz Gonzaga viveu por muitos anos, essa casa ficou muito conhecida pela história que o músico contava. Em suas apresentações ao vivo gostava de relatar que, em 1946, após passar dezesseis anos fora de casa, voltou para rever a família. Chegou em casa à noite, sem avisar ninguém, e fez uma surpresa para a família. Essa história pode ser conferida em várias entrevistas suas, em áudio e vídeo, em que o músico conta essa história. Gonzaga contava que, ao voltar, sua família morava nessa casa.



Considerando que até por volta dos dezessete anos de idade Luiz Gonzaga não conhecia outra região que não o Cariri (ampliando talvez para algumas cidades vizinhas que não faziam parte do conglomerado), pois não havia saído nunca de lá, seu repertório musical estava limitado às músicas daquele ambiente – levando em conta as grandes experiências que iria vivenciar ao longo da sua carreira profissional – que era o que ele ouvia, ao vivo, pelo convívio diário, no Araripe, em Exu e no Cariri cearense, principalmente nas cidades do entorno de onde nasceu e vivia, ou seja, de Crato e de Juazeiro do Norte. Esse foi um dos motivos para a delimitação do repertório de música tradicional que foi utilizado para referência na tese.<sup>157</sup> Obviamente havia a possibilidade de ampliação deste repertório para outros municípios, porém, considerando um certo nível de isolamento da região no início do século XX e, também a forma de interação entre as pessoas daquele lugar, acreditei que seria possível considerar que as diversas cidades do entorno possuíam repertórios advindos de manifestações musicais tradicionais comuns a todas elas.<sup>158</sup>

Gonzaga deixou Exu, sua cidade, em 1930, aos dezessete anos de idade e ingressou no Exército Brasileiro, ao chegar à cidade de Fortaleza, capital do Estado do Ceará.<sup>159</sup> Sua saída do Exército aconteceu somente em 1939, aos vinte e seis anos de idade, quando chegou ao Rio de Janeiro e lá passou a viver, por vontade própria. No início de suas atividades musicais, como sanfoneiro profissional naquela cidade, tocava *valsas, choros, blues, polcas, mazurcas, músicas cubanas, tangos argentinos* e outros gêneros musicais estrangeiros que passou a conhecer e ter contato.<sup>160</sup> Mas foi somente com a música que viria a ser a mais representativa do Nordeste do Brasil – algum tempo depois – que conseguiu projeção nacional como artista. O músico nunca escondeu que a sua obra era inspirada nas músicas tradicionais que ele ouvia e nos costumes vivenciados por ele quando criança, na região do

---

<sup>157</sup> Conforme a literatura disponível, que trata da biografia do músico, nota-se que Luiz Gonzaga andou por diversas cidades durante a sua pré-adolescência e adolescência. Mesmo considerando isso, quer dizer, que o músico visitou algumas cidades do entorno de Exu – algumas mais desenvolvidas, outras nem tanto – preferi fazer um recorte, metodologicamente organizado e explicado em momento oportuno, na seção da tese que dediquei a isso. Considero que, apesar da distância geográfica entre algumas cidades visitadas por Luiz Gonzaga e, que, possivelmente, influenciaram a sua formação cultural e musical, é possível considerar o repertório estudado como uma boa referência para o que eu buscava entender.

<sup>158</sup> No livro *O sanfoneiro do riacho da Brígida* há um longo trecho que fala da infância de Gonzaga e suas primeiras incursões como sanfoneiro (acordeonista). (SÁ, 1978, p. 31-36)

<sup>159</sup> Sua saída de Exu já está bastante retratada na literatura disponível, principalmente em suas biografias. Por este motivo não irei me estender a este fato aqui. Apenas a título de curiosidade, a sua saída – que na verdade foi uma espécie de fuga – aconteceu devido a um desentendimento familiar. Luiz Gonzaga se apaixonou por uma menina rica, porém, a família da moça não aprovava o namoro. A partir disso houve uma discussão e o pai da moça jurou Gonzaga de morte.

<sup>160</sup> Luiz Gonzaga não tocava o repertório que conhecia do Cariri, pois acreditava que não tinha valor, ou seja, que não seria bem recebido pela audiência.

Cariri. Ao contrário, ele sempre enfatizava a importância desta influência para a sua carreira e para a repercussão da sua obra. E, claro, sua habilidade como intérprete durante as apresentações ao vivo, em palcos, bem como sua capacidade juntamente dos seus parceiros, de “transportar o sertão” para os discos – como dizer alguns autores –, também deve ser considerada como fatores preponderantes para o seu sucesso como artista.

O *baião*, considerado um gênero da música popular surgiu como música urbana gravada a partir de 1946, por um processo de síntese musical e mescla de repertórios diversos. Sua criação é atribuída a este músico – cantor, compositor e sanfoneiro Luiz Gonzaga – e seu primeiro grande parceiro musical, o advogado cearense Humberto Teixeira (1915-1979).<sup>161</sup> Pela grande projeção alcançada com o gênero e por ser artisticamente sua principal referência, Luiz Gonzaga tem o título de “Rei do Baião”. Na verdade, o músico praticamente auto intitulou-se assim.

Nenhum outro artista obteve tanto sucesso ao sistematizar a música de uma região específica do Brasil quanto Gonzaga, juntamente com seus diversos parceiros, de forma a criar um gênero, quer dizer, uma música possível de ser comercializada naquele momento, a partir da criação de um rótulo que fosse adequado a ela, ainda na década de 1940, no Brasil.<sup>162</sup> Sua obra musical é extremamente representativa e influenciadora de outros músicos, fomentando um fazer musical característico e representativo do Nordeste do país, não apenas, mas, principalmente. Tudo isso lhe rendeu grandes homenagens ao longo de sua vida, mas, com maior ênfase durante o ano de 2012, por ocasião de seu centenário natalício como será descrito mais adiante.

As primeiras gravações de Gonzaga (a partir de 1941) tinham na formação do seu conjunto instrumental um *regional de choro*, e, seu repertório não se distinguia da maioria das gravações de muitos outros artistas do momento. Alguns anos depois, como desejava exprimir nas suas criações a sonoridade da música do Nordeste do Brasil – ideia que nasceu devido a um acontecimento que será apresentado mais adiante – Luiz Gonzaga acrescentou ao longo dos anos instrumentos que acreditava serem bem representativos para isso. Além

---

<sup>161</sup> Antes de 1946 Gonzaga fez parcerias musicais com outros compositores, mas, apenas com Humberto Teixeira alcançou grande êxito. Ao longo de sua carreira Gonzaga acumulou parcerias que renderam excelentes composições, tais como Zedantas, José Marcolino, João Silva e muitos outros.

<sup>162</sup> O cearense Humberto Cavalcanti Teixeira “Humberto Teixeira” (Iguatu, 05/01/1915 – Rio de Janeiro, 03/10/1979) e o pernambucano José de Sousa Dantas Filhos “Zedantas” (Carnaíba, 27/02/1921- Rio de Janeiro, 11/03/1962) são considerados os dois principais parceiros musicais de Luiz Gonzaga, não apenas na fase delimitada na pesquisa, mas de toda a sua obra.

da sanfona – que era o instrumento que escolheu – o *zabumba*, um tambor de duas peles bastante presente nos principais agrupamentos musicais tradicionais rústicos da região do Cariri foi uma das suas primeiras inserções. Posteriormente veio o *triângulo*. Um pouco antes o *ganzá* (uma espécie de chocalho) e o *agogô* (campânula percutida com por um pedaço de madeira). O timbre resultante dessa formação instrumental – que não foi imediata, a partir de suas primeiras gravações – em união com o *regional de choro* citado, aliado também aos elementos culturais tradicionais (“levados do Nordeste”) presentes na sua música fez a diferença na recente criação de Luiz Gonzaga. Esta produção foi decisiva, como ele mesmo sempre defendeu e declarou em muitas oportunidades da sua vida.

Gonzaga teve uma carreira musical que durou cinquenta anos (1939-1989), mas o período de doze anos (entre 1946-1958) compreendido entre o lançamento da música “Baião” (1946) e o surgimento da *bossa nova* (1958) transformou a música popular brasileira de maneira irreversível, como demonstraremos, já que esta foi uma década de grande sucesso da música de Luiz Gonzaga e de afirmação do *baião*, como gênero musical, no cenário da música popular brasileira, principalmente, na década de 1950, considerada o período áureo do gênero.

Apesar do seu grande sucesso como artista e do período de grande evidência do *baião*, Gonzaga passou também por um grande período sem a atenção do rádio, de parte do público (1958-1968/69) e, conseqüentemente, daquelas pessoas que lhe contratavam para apresentações musicais. Embora não tenha parado de fato as suas atividades, esses anos podem ser considerados como um período complicado – inclusive financeiramente – para sua carreira.

O músico e sua música foram obscurecidos por outros movimentos musicais da época (a Bossa Nova, a Jovem Guarda, a Tropicália), fato que lhe deixou praticamente sem acesso aos meios de comunicação de grande alcance naquele período, o que lhe obrigou a viajar por todo o Brasil por iniciativa própria, em carro particular – muitas vezes sendo ele mesmo o motorista – em companhia de dois músicos percussionistas, que lhe acompanhavam nas apresentações musicais. Gonzaga era o próprio agente/empresário. A partir da década de 1970, Luiz Gonzaga trouxe uma novidade para a sua música, quando passou a chama-la de *forró*, e não mais de *baião*. Embora ainda fosse conhecido como o “Rei do Baião” e ainda tocasse baiões, a palavra *forró* ganhou espaço na sua obra tornando-se o rótulo caracterizador do *complexo musical* identitário da sua música.

O *farró* até aquele momento era o nome que se dava às festas populares que aconteciam no Nordeste e, com Gonzaga, passou também a caracterizar um ritmo musical, além, é claro, de dar nome ao gênero que ele se propunha a manter. Atualmente, em geral, pouco se fala de *baião*, embora o baião como ritmo esteja sempre presente na música brasileira. Toda a música que lembra a de Luiz Gonzaga ou que apresenta elementos característicos que a identifiquem como produto derivado da sua é chamada de *farró*.<sup>163</sup> Por este motivo, mesmo sem querer ambientar uma discussão a respeito do *farró* – já que não é o foco desta investigação – faço a seguir alguns esclarecimentos.

Como se estabeleceu um vínculo entre o *farró* produzido e executado atualmente (um *farró* mais moderno, a partir da sua morte, em 1989) e a música de Luiz Gonzaga, é necessário lembrar que sua obra é inspirada nos grupos tradicionais rústicos do Cariri e do entorno de Exu, cuja recordação lhe remetia a sua infância, que lhe trazia à memória todo o abundante repertório que ele manteve contato. Vale lembrar, também, da música que passou a conhecer na capital do país (Rio de Janeiro), antes da primeira metade do século XX, especificamente, a partir de 1939. Essa música considerada “mais autêntica”, do Cariri e de Exu, ou seja, que traz elementos característicos de uma identidade de uma região que lhe formou até a adolescência, passou a ser chamada atualmente de *farró pé-de-serra*, chamado de “puro”, que é o *farró* que Gonzaga vivenciou enquanto criança na Serra do Araripe, no Cariri e que ele considerava mais autêntico: “do pé da serra”. Refiro-me aqui à música que Gonzaga e seu pai tocavam nas festas do sertão nordestino, nas primeiras décadas do século XX, à qual é sempre tida como referência de “música genuína” ou “música autóctone”, embora naquela época não se configurava como um gênero musical.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Em momento específico e oportuno será dedicado uma discussão sobre isso. De momento é suficiente entender que: Durante muito tempo a palavra *farró* era utilizada para dar nome às festas populares que aconteciam em comunidades de baixo poder aquisitivo/econômico, principalmente, em cidades mais afastadas das capitais. Essas mesmas festas também eram chamadas de *sambas*. O gênero que caracteriza o repertório de Gonzaga ficou rotulado, nas duas primeiras décadas, como *baião*. Com o passar do tempo foram criadas “casas de *farró*” (espécies de boates) nas grandes cidades, principalmente, São Paulo e Rio de Janeiro. Era uma forma de levar um pouco da cultura tradicional do Nordeste para o Sudeste. Com o sucesso das “Casas de *Farró*” Gonzaga passou a chamar a sua música de *farró*, ao mesmo tempo que criou um novo ritmo, que também chamou de *farró*. Assim, a palavra *farró* passou a designar a **feira** (o evento social), o **espaço físico** (local) onde as festas aconteciam e também um **ritmo** musical, que era tocado no *farró* (feira). O *farró* (gênero) passou a abrigar o *farró* e o *baião* como ritmos, além dos outros, tais como: o *xote*, o *xaxado*, a *marcha* etc.

<sup>164</sup> A denominação “*farró pé de serra*” refere-se ao *farró* (a música) do pé da Chapada do Araripe, ou seja, a música feita pelas comunidades que vivem próximo à chapada. A Chapada do Araripe é uma formação de relevo que divide o Ceará de Pernambuco, a partir dos municípios de Crato e Exu, respectivamente. No Brasil, especialmente nesta zona, chamam a base da Chapada de pé, por isso, o “*farró do pé de serra*”. As Chapadas, diferente das serras, são planas, enquanto estas últimas são acidentadas. Portanto, o correto deveria ser “*farró*

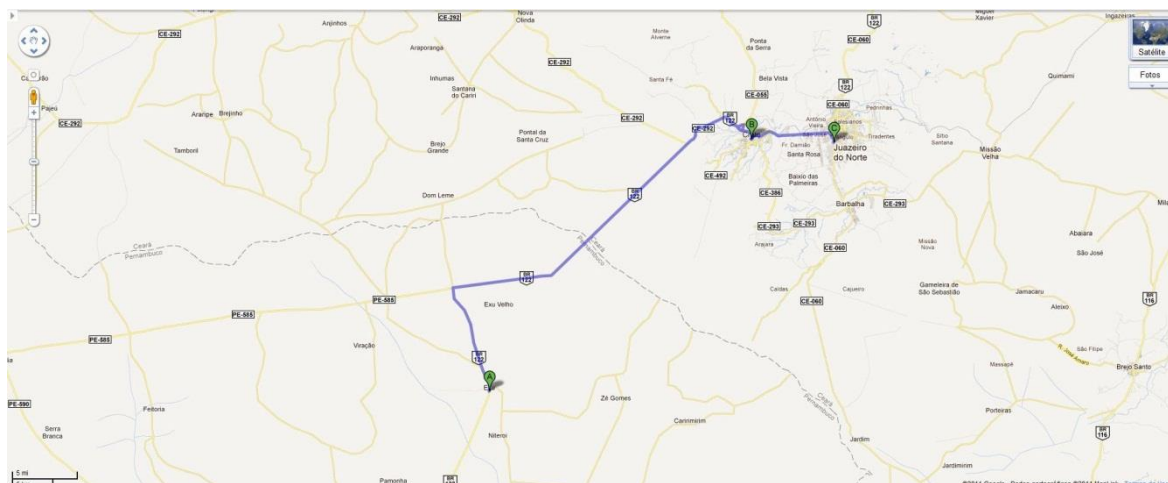


Figura 37 - Mapa ilustrativo das distâncias entre a cidade de Exu (A), em Pernambuco, onde nasceu Luiz Gonzaga e as cidades de Crato (B) e Juazeiro do Norte (C), no Ceará.

### 3.2.AS INFLUÊNCIAS MUSICAIS DE LUIZ GONZAGA

Luiz Gonzaga passou dezessete anos de sua vida vivendo em Exu e circulando por algumas cidades do Cariri cearense, portanto, seu conhecimento musical até então era somente dos agrupamentos musicais tradicionais da região, os quais teve a oportunidade de ver e ouvir de perto, como membro daquele ambiente social que se guardava por certo isolamento. Somente a partir de 1930 passou a ter contato com outro repertório, momento em que por seu ingresso no serviço militar conheceu outras cidades do Brasil, outras pessoas e ambientes distintos daquele que nasceu e viveu até a adolescência, devido as viagens que fazia por obrigações militares. Ao final da década de 1930 e no início de 1940 conheceu finalmente um repertório mais amplo, tanto de outros gêneros musicais brasileiros quanto músicas de outros países, já que passou a viver na capital do país, em uma zona conhecida popularmente como “mangue”, que na verdade era a região do porto, onde atracavam navios de vários países e, assim, Gonzaga tinha contato com estrangeiros que frequentavam aquele bairro.<sup>165</sup> O fato de Luiz Gonzaga ter tido contato com diferentes repertórios possibilitou-lhe uma grande experiência musical.

do pé de chapada”, mas não foi assim que ficou conhecida popularmente. A denominação vem, provavelmente, da música “No meu pé de serra”, famosa composição de Gonzaga e Teixeira.

<sup>165</sup> O mangue, como era conhecido popularmente, na verdade era uma zona de meretrício, ou seja, uma zona de prostituição, onde havia bares, cabarés, prostíbulos etc. O período era justamente da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Em 1946 Gonzaga lançou a música “Baião”.

Isso mostra que o seu conhecimento musical foi adquirido, principalmente, de formal aural, como apreciador em um primeiro momento, mas, em alguns momentos também como praticante. Não se sabe se Gonzaga participou de agrupamentos musicais tradicionais – e ele não relata isso durante as suas entrevistas – porém, convivia com essa realidade e “aproveitou” essa convivência para uma “experiência” de vida.

A formação musical de Luiz Gonzaga aconteceu desde a sua infância. Segundo Barbosa (2012, p. 17) “com apenas oito anos de idade o menino Gonzaga recebeu o seu primeiro cachê no valor de vinte mil réis, por haver tocado sanfona numa festa tradicional, no terreiro do Miguelzinho, na Fazenda Caiçara, em Exu.” O autor diz ainda que (BARBOSA, 2012, p. 18) “Luiz Gonzaga aproveitou as viagens, juntamente com seu patrão, o ‘coronel’ Aires, para conhecer lugares e cidades como: Salgueiro, Taboca, Bodocó, Granito, Rancharia, Ouricuri, Serrita e Parnamirim.

Gonzaga desde a infância buscava a sua liberdade. Como músico queria se profissionalizar. Pelo que informa Barbosa:

Luiz Gonzaga ingressou na vida artística acompanhado da sua primeira sanfonina de oito baixos da marca ‘veado’, comprada por 120.000 réis, com o empréstimo de 60.000 réis, financiados pelo ‘coronel’ Aires. Depois de pagar o que devia ao ‘coronel’ Aires, o jovem Gonzaga avisou-lhe que a partir daquela data, não poderia mais trabalhar para ele porque iria ser profissional da sanfona. (BARBOSA, 2012, p. 19)

Entrevista para a Rádio Bandeirantes, em São Paulo, ao Programa Memória, para Amorim Filho e Expedito Duarte. Nesta entrevista Gonzaga conta “quando chegamos em Ouricuri eu vi na vitrine de uma loja uma sanfona, Koch, alemã, marca veado, “oito baixo”. E perguntei ao homem quanto era. Ele disse: 120.000 réis.”

O entrevistador pergunta:

- Você tinha os companheiros que lhe ajudavam nos forrós, nos forrós de latada lá. Você lembra daqueles antigos companheiros? Dos zambumbeiros, triangulistas?

Gonzaga:

- Não havia triângulo naquele tempo. O triângulo eu criei na fase do baião. Existia era um bombo qualquer, um pandeiro. Era. Era qualquer coisa de bater. O zabumba que não tocava para dança, mas tinha lá um zabumba, uma caixa, mas não gostavam, eles não tocavam em baile. Então, eu pegava um pandeirinho, uma coisinha para ajudar, não é? E mudava muito de companheiro. Cada vez que

ia fazer um baile procurava um companheiro diferente. Naquele tempo a gente ainda não tinha a noção do conjunto. É. E às vezes ia sozinho. E, aí era duro que era danado, né? Eu fui levando por ali. (GONZAGA, 1972)

Sobre sanfoneiros na região, em Exu, o entrevistador (Programa Memória) pergunta:

Entrevistador: - Agora: existia muitos sanfoneiros também da sua idade na época, em Exu, naquela região de Pernambuco?

Gonzaga:

- Não. Menino tocando, não. Sanfoneiro velho, mas, menino assim filho de tocador, tocando igual ao pai era só eu mesmo. Que eu me lembro, né? Só eu mesmo.

Entrevistador:

- Quais eram as músicas que você tocava naquela época?

Gonzaga:

- Já transformei tudo em sucesso. O “Vira e mexe”, por exemplo, foi a primeira música que eu gravei na sanfona como solista, o *chamego*. E era forró puro, né? (GONZAGA, 1972)

Seu filho Gonzaguinha, ao perguntar ao pai Luiz Gonzaga sobre as influências musicais que teve durante a sua infância ouve o seguinte:

Tem um ditado que diz que filho só puxa o pai quando ele é cego, mas eu protesto. Eu tenho orgulho, a vaidade de dizer, e faço com grande entusiasmo, que puxei a meu pai, e isso me ajudou muito na vida. E um moleque quando acompanha o seu pai, tem esse privilégio, ele se torna mais seguro. E se o velho for bom, ele também será um bom. (GONZAGA, 1972)

Ao responder ao seu filho Gonzaguinha, Luiz Gonzaga está se referindo ao seu pai, Januário, avó de Gonzaguinha, que era músico, a quem imitava como instrumentista e com quem aprendeu a tocar ainda em Exu, durante a infância. Luiz Gonzaga aprendeu mexendo no instrumento de seu pai, que era uma “sanfona de oito baixos”, instrumento aparentemente usual naquela região na primeira metade do século XX, embora não tão comum, por não ser tão rústico como tantos outros presentes nos agrupamentos que foram estudados por mim. Conseqüentemente, também não era um instrumento popular nas grandes cidades, pois para estes locais era considerado um instrumento rudimentar. Ao falar sobre esse instrumento e o seu uso no meio urbano, Gonzaga disse:

Eu achava que tocava um instrumento muito ordinário, que era a sanfona de oito baixos. Estava com a mania de que eu indo pra cidade grande aquele instrumento inferior claro que eu não teria preferência nenhuma. Aí não disse pra ninguém que sabia tocar. (GONZAGA, 1972)

Esse depoimento de Luiz Gonzaga tem relação com a discussão já iniciada sobre o entendimento discriminatório entre “meio urbano” e “meio rural”; entre o Nordeste e o Sudeste; entre *música urbana* e *música folclórica*. Existia uma desvalorização ou depreciação dos instrumentos mais rústicos das regiões mais interioranas. O fato de algo estar relacionado ao Nordeste, ao meio rural ou à música folclórica era sempre razão para juízo de valor. Perguntado por seu filho sobre como era a sua relação com a música, durante o tempo que ficou no exército, Gonzaga informa:

Eu fiquei oito anos sem pegar em sanfona, sem pensar em sanfona. Mas quando disseram que eu ia ter baixa, eu comecei a me prevenir para o futuro, aí tive que comprar o acordeom pra aprender de novo. (Gonzaga/Programa, 1972)

Gonzaga relata que, durante todo o período que passou como militar não atuava como músico, porém, a sua eminente saída exigiu dele uma alternativa de sobrevivência e, acreditando no conhecimento musical que tinha – mesmo que aparentemente rudimentar – decidiu voltar a dedicar-se a tal ofício. Entre as várias cidades que conheceu durante a sua passagem no exército brasileiro, Gonzaga relata um episódio que aconteceu na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais.

Em 32 [1932] eu servi lá [Juiz de Fora] e conheci um tocador lá, um soldado, e também vendo pela primeira vez um acordeom já em 34 [1934], Juiz de Fora, quando vi pela primeira vez um acordeom, aí passei...aí me apaixonei. Disse: Opa! Quando eu puder? (GONZAGA, 1972)

As influências musicais de Luiz Gonzaga foram de todos os tipos. O período que passou no serviço militar, durante a sua passagem pelo Exército Brasileiro, trouxe ao músico algumas novidades. Gonzaguinha, seu filho, pergunta-lhe quem era o tocador que ele gostava na época, que ele tocava no seu acordeom.

Eu como estava servindo aqui, em Minas, bem próximo de São Paulo, então naquela época o maior tocador era mestre José Rielli, Antenógenes Silva e Arnaldo Meireles. Eu escutava pelo rádio e ficava encantado. E cantando era mesmo Augusto Calheiros, que gravou uma canção com Antenógenes Silva, acompanhado no acordeom de Antenógenes Silva e eu fiquei naquela de paixão. Doido para comprar o instrumento, mas não podia. Então fui juntando aos pouquinhos. (GONZAGA, 1972)



Gonzaga estava à procura de um parceiro musical para colocar letras em suas músicas, um letrista. Sobre este assunto fala do seu encontro com Miguel Lima:

Eu já tava tocando ali pelo mangue, no Rio de Janeiro, e chegou Miguel Lima se propondo em botar letra em músicas minhas, porque já havia musicado também para Antenógeses Silva. E eu tava por ali doido que me aparecesse um letrista. Aí começamos. E fomos pra li e fizemos “Dezessete e setecentos”, fizemos “Dança Mariquinha” – por sinal foi a primeira música que eu gravei [como cantor]. (GONZAGA, 1972)

Seus primeiros anos no Rio de Janeiro como músico foram difíceis. Luiz Gonzaga tocava no *mangue*.<sup>166</sup> Demorou muito tempo até Gonzaga obter boas oportunidades profissionais. Como ele mesmo conta, fazia participações em programas de calouros (programas de televisão competitivos). Assim, ele diz:

Eu ia sempre tocar uma valsinha de mestre José Rielli, de Antenógeses Silva e tal, mas eu só tirava nota dois, nota três, até três e meio. Quando eu acertei com o caminho do Norte, que cheguei lá dizendo pra ele que ia tocar um negocinho do Norte foi justamente o “Vira e Mexe”. (GONZAGA, 1972)

A apresentação da música “Vira e Mexe”, de sua autoria, no Programa de Ary Barroso foi um sucesso. Teve boa repercussão e a música acabou obtendo a nota máxima entre os jurados. Essa música, por sinal, já define um dos aspectos que se tornaria bastante característico da sua maneira de tocar o instrumento e, conseqüentemente, da sua obra: o “jogo de fole”. Gonzaga explica:

É porque lá do Norte nós somos fraquim. Negócio de puxar muita sanfona cansa. Eu muito vivo achei que tocando com ela mais fechada era mais econômico. [...] Aliás, esse negócio de tocar com ela fechada aconteceu neste número que se chamou “Xamego”.<sup>167</sup> Então, eu queria tocar uma música com muita velocidade, mas eu não tinha técnica, não tinha mecânica. E através do *jogo de fole* [grifo nosso] eu consegui enrolar o povo. (GONZAGA, 1972)

Ainda sobre o *jogo de fole*, o músico Dominginhos, principal seguidor e continuador da obra de Luiz Gonzaga comenta:

<sup>166</sup> Gonzaga definia aquele ambiente da seguinte forma: “O *mangue* naquele tempo era uma rua, um bairro, no Rio de Janeiro chamado *mangue*, onde se juntava toda noite muitos homens. E, mulheres eram nas casas, nas portas e por ali. Então, os homens geralmente passavam calados, tinha rádio patrulha – rádio patrulha não tinha, não, mas tinha carro patrulha –, por ali, e muito marinheiro estrangeiro e, a gente tocava nos bares, correndo o pires e ganhando dinheiro de toda cor. Dinheiro de tudo quanto era nação do mundo.” (Gonzaga/Proposta, 1972).

<sup>167</sup> Na ocasião da gravação da música “Vira e Mexe”, na RCA Victor, o selo do disco trazia a denominação de *xamego*.

Então ele criou também o *jogo de fole*, que quando ele estreou em disco estreou com o ‘Vira e mexe’, que era uma música ligeira que ele tocava para os cearenses [...] ele inventada essas coisas e era difícil, porque tocava durante muito tempo. E, os sanfoneiros passaram a adotar. (DOMINGUINHOS, 2012)

Apesar de conseguir suas primeiras inserções no mundo fonográfico Luiz Gonzaga buscava algo que rendesse mais. Buscava maior repercussão da música, maior visibilidade, maior rendimento financeiro. Esse é um dos motivos que sua parceria musical com o compositor Miguel Lima não teve vida longa. Gonzaga explica o seguinte:

O problema que teve com o Miguel Lima é que ele era um letrista muito bom, botou letra até em ‘Tico-tico no Fubá’, ‘Apanhei-te cavaquinho’, ele era de morte. Mas eu queria entrar no Norte, no meu Nordeste. Queria decantar a minha terra, o sofrimento dos meus caboclos, os forrós. Eu precisava de um letrista que fosse nordestino. Aí, nós brigávamos muito e eu acabei descobrindo o grande Humberto Teixeira. (GONZAGA, 1972)

Na busca por alguém que pudesse de fato exprimir através das letras, o que Gonzaga pretendia com a sua música, acabou encontrando o compositor Humberto Teixeira. Foi realmente uma grande descoberta.

Eu não conhecia Humberto Teixeira. Naquele tempo quem estava em muita evidência era Lauro Maia. Eu não sabia nem que o Lauro era cunhado de Humberto Teixeira. Quando eu procurei Lauro Maia que disse a ele o que queria, ele disse: - Olha Luiz. Eu te conheço, sei que ‘cê grava na RCA Victor, que você toca muito bem, mas eu não sou letrista. Eu faço minhas coisas aqui mesmo, engendro, quer dizer inventa (cria), mas eu mesmo faço letra e música, sai junto, e os meninos ‘Os Quatro Ases e um Coringa’ gravam e tal, mas o que você deseja eu não posso realizar o seu sonho. Mas eu tenho um cunhado que eu tenho certeza que ele vai acertar direitinho com você. Ele se chama Humberto Teixeira. Se quiser conhece-lo eu cuido de aproximar você dele. E cuidou realmente. Quando veio Humberto Teixeira conversamos e tal. Ele era bacharel em um escritório de exportação. A primeira letra que ele botou na minha melodia foi ‘No meu pé-de-serra’. (GONZAGA, 1972)

A aproximação entre os dois foi muito importante. Humberto Teixeira tinha a experiência cultural e social que Gonzaga procurava, pois também era nordestino, da cidade de Iguatu, no Ceará. Sobre a “formação nordestina” de Teixeira, o músico diz:

Ele é cearense, nascido em Iguatu e mesmo tendo vindo cedo para o Rio de Janeiro tava sempre em contato com sertão. O pai dele era ferroviário lá no Ceará e ele... o velho dele sertanejo autêntico também. De forma... uma família sertaneja. Humberto nunca esqueceu daquela vidinha sertaneja. (GONZAGA, 1972)

É válido salientar que, Gonzaga tinha essa percepção, de que seu conhecimento da cultura local de Exu e do Cariri cearense contribuiriam para dar vazão à uma nova proposta musical, que exprimisse o sentimento sertanejo de quem viveu “naquele mundo”, por ocasião de um acontecimento de que iria mudar a sua vida. Assim como ele, que tinha em sua memória as lembranças da vida social do Nordeste, Humberto Teixeira também conhecia tudo isso e, por este motivo, poderia retratar de forma fiel os costumes e crenças do povo do sertão.<sup>168</sup>

Apesar desta ideia fixa, nem sempre as músicas gravadas por Luiz Gonzaga exprimiam, de fato, a cultura do Nordeste. Mesmo assim, o músico aproveitava em seu repertório músicas que, na opinião dele, exprimiam a sua vontade como artista também. Com isso, algumas músicas, como é o caso de “Boiadeiro” acabaram sendo referência importante da sua obra, embora não possa ser considerada a música mais emblemática do que o artista queria representar. Assim ele conta:

Era muito natural que o ‘Baião’ – e que este é o baião número um – fosse o meu prefixo. Mas, eu gostaria de ter um prefixo assim como um *aboio* [grifo nosso]. Quando Armando Cavalcanti e Klécio Caldas me mostraram o ‘Boiadeiro’ e eu senti que o boiadeiro não marcava uma região, e era uma canção que poderia cantar no Brasil inteiro como sendo sua. E eu, então, achei que o ‘Boiadeiro’ se prestava a isso e apliquei ali um *aboio*. E, eu faço isso até hoje e canto com certo entusiasmo. E, acho que acertei também por aí. (GONZAGA, 1972)

É interessante notar que a música “Boiadeiro” citada por Luiz Gonzaga não exprime de fato as características mais peculiares do repertório do Cariri, inclusive pelo título, que deveria se chamar “Vaqueiro” e não “Boiadeiro”.<sup>169</sup> Mas, como ele mesmo relata, é uma música que não marcava uma região específica, então ela a usava de maneira genérica. Porém, o *aboio* utilizado por Gonzaga no início da música, além do timbre dos instrumentos e sua sanfona, em particular, marcam-na como característica do seu repertório, do baião, embora não exatamente como uma música nordestina.

Com interesse de representar musicalmente a região que escolheu como referência para a sua obra, o músico Luiz Gonzaga, aos poucos, montou um conjunto instrumental que

<sup>168</sup> Em outras ocasiões Gonzaga iria se contradizer, dizendo que para escrever letras de músicas sobre o Nordeste e o sertão não era necessário ser nordestino ou sertanejo, talvez, justificando suas parcerias de sucesso com outros letristas.

<sup>169</sup> A palavra *boiadeiro* é mais comum na região Centro Oeste e Sudeste do país, para se referir ao homem que lida com o gado (bois), ou seja, que trabalha junto às boiadas. No Nordeste é comum utilizar a palavra *vaqueiro*, como o próprio Gonzaga relata em muitos momentos.

se consolidou ao longo de suas gravações. Deste conjunto mais completo, forjou uma redução, que ficou conhecida como o “trio tradicional do *baião*”.

Segundo Barbosa (2012, p. 28) “Luiz Gonzaga, que até então se apresentava sozinho, passou a tocar com Zequinha no triângulo, à sua esquerda e, ‘Catamilho’ no zabumba, à sua direita.”

Assim o músico explica:

Bem, eu vinha cantando sozinho, mas eu precisava de um ritmo, porque a música nordestina precisava de couro. Couro, que eu digo é couro de cachorro, couro de bode. Negócio pra bater, como no Rio de Janeiro se usa couro de gato, né? Então, primeiramente eu criei o zabumba baseado nas *bandas de couro* lá do sertão, aquelas que nos chamamos de ‘esquentá muié’.<sup>170</sup> As zabumba. Os tocadô. Os pifeiro. Então, eu tirei a zabumba, porque eu quando moleque havia tocado a zabumba junto com os ‘tocadô’. Mas, a zabumba só, eu fiquei assim com a asa quebrada. Precisava descobrir um instrumento assim, bastante vibrante, agudo, pra brigar com a zabumba. Vim por aí com a zabumba só era o Catamilho. Até que vi no Recife passar um menino vendendo ‘cavaco chinês’, com aquele tubo nas costas, tocando o *tingue-lingue*, como ele chamava. O *tingue-lingue*. Aí ele fazia aquilo com uma certa cadência, né? Eu disse: - Pronto! Achei o marido da zabumba. (GONZAGA, 1972)

Ainda sobre o triângulo na música Gonzaga assim conta Dominginhos:

O zabumba e o triângulo ele adaptou, sem dúvida nenhuma, ao que ele fazia na sanfona. Mas, ele contava que a maior dificuldade era exatamente achar esse instrumento – o triângulo – que sempre teve, né, os vendedores de cavaco aqui no Nordeste, andam pelo meio da rua *tingue lingue, tingue lingue, tingue lingue* tocando. Ele queria pegar aquele instrumento e juntar ao zabumba, porque o zabumba sem o triângulo fica de pé quebrado, como a gente diz. E aí ele conseguiu. Foi adaptando, como adaptou o gonguê – o agogô – como adaptou o pandeiro, que o pandeiro era só pra samba, e ele botou também no trabalho dele, com Zito Borborema tocando. E aí, ritmo cabe em todo canto. Eu posso fazer um show só com zabumba, triângulo e um baterista. Não precisa nem de baixo e nem de guitarra. Que aí o baixo é da minha sanfona, eu escuto tudo que eu tô fazendo e, a bateria dá mais sustança porque faz mais zuada. E um caboclo que toque bem forró, melhor ainda. E aí, a gente vai se virando, fazendo o trabalho dessa forma. Então, o ritmo cabe em qualquer canto. (DOMINGUINHOS, 2012)

Sua representação da região Nordeste – e era isso que buscava – foi além da música em si e do conjunto instrumental. Luiz Gonzaga criou uma indumentária, um traje, que

<sup>170</sup> É importante salientar que o zabumba não é um instrumento criado por Luiz Gonzaga. O que ele foi inseri-lo dentro do conjunto instrumental do *baião*.

passou a servir de referência à região e também propiciou a criação de uma “personagem”, que se confundia com ele mesmo. Luiz Gonzaga passou a ser conhecido por uma roupa que o caracterizava.



Figura 38 – Vaqueiro na Romaria da Santa Cruz da Baixa Rasa, em Crato/CE. Registro feito em 25/01/2012

Figura 39 - Imagem de publicidade de Luiz Gonzaga utilizando roupa de vaqueiro



Figura 40 – Imagem de publicidade de Luiz Gonzaga. Posando com roupa de vaqueiro e seu acordeom.



Para o mesmo autor “Luiz Gonzaga conseguiu, depois de muitos embates com dirigentes da Rádio Nacional, estabelecer a sua verdadeira imagem de nordestino: apresentar-se com o seu chapéu de couro no ‘estilo’ de Lampião.” O autor informa também que “a revista O Cruzeiro publicou uma reportagem visando ensinar o povo a dançar o baião através de fotografias, provavelmente numa sequência de passos do novo fenômeno musical.” (BARBOSA, 2012, p. 27) O músico conta que para essa representação

[...] basta uma estilização. Eu cheguei a usar roupa de couro, roupa de vaqueiro. E, mas era... pesava muito, era muito incômoda e não se encontrava um couro perfeito para confeccionar uma roupa de vaqueiro. Então fui modernizando. Uma coisinha... fui modernizando. Acabei ficando só com a cabeça de lampião. Foi essa que eu escolhi para caracterizar o meu tipo. (GONZAGA, 1972)

Sobre as influências sofridas por Gonzaga, o autor Bené Fonteles diz:

[...] ao mesmo tempo em que a carreira artística de Gonzaga é engenhosamente arquitetada para lançar o baião, sua originalidade também vai se dever ao fato de ele não ter perdido suas referências sertanejas. Sua contribuição é das mais extraordinárias por traduzir e vislumbrar os anseios e sonhos de um povo. No Brasil, só se encontra similar na obra musical de um Dorival Caymmi, que cantou e compôs o mar da sua encantada Salvador e espalhou sentimentos praiheiros por todo o litoral brasileiro. (FONTELES, 2010, p. 29)

Para Santos (2013, p. 21), a obra de Gonzaga é uma construção coletiva. O que ele chama de “persona desse artista” é resultado de intervenções e trocas de experiências normais que acontecem entre o artista, os produtores, o público, a indústria etc. Em resumo, ele quer dizer que nem tudo que é atribuído ao intérprete é criação sua, mas, na “realidade foi um processo coletivo, embora ele [Gonzaga] possa ter protagonizado.” Concordando em parte com a proposta de Santos, devo lembrar que o *baião* – considerado criação de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – era antes daquela década (1940) uma manifestação cultural presente no ambiente social do Nordeste do Brasil, mas não da forma como Gonzaga apresentou e o consolidou, como já comentado em relação as proposições de Miranda (2009). Isso quer dizer que o público consome, mas, nem sempre delinea. Finalmente, para Santos (2013, p. 22) o que ele chama de “[...] *forró gonzaguiano* é a codificação atribuída a essa *persona*.”

Entendo a preocupação do autor, em relação a todo o possível “aparato” que Gonzaga tinha para dar suporte à sua produção artística naquele momento (a gravadora e os produtores), porém, não é possível resumir à obra de Luiz Gonzaga a uma preparação de mercado, sem o grande artista-intérprete-músico que ele era. Fosse assim, os vários artistas que gravaram *baião* teriam obtido a mesma repercussão que alcançou. Luiz Gonzaga soube apresentar através da sua música o Cariri. Ele era o porta voz daquilo tudo. Tinha o vozeirão que, inicialmente tinha sido proibido de apresentar, pois a ele não era permitido gravar canções, apenas música instrumental. Somente Gonzaga soube transpor para o acordeom a

sonoridade da sanfona de oito baixos e das rabecas do sertão Nordestino. Gonzaga era capaz de levar ao palco as rezadeiras sem estar realmente rezando, os violeiros sem precisar de uma viola em suas mãos, os aboiadores sem estar aboiando para o gado em cima de cavalo, as bandas cabaçais do Cariri sem ter uma no palco etc. Ele tinha essa vivência e soube ser o porta voz disso tudo. É o que Ramalho (2001) chama de “síntese do sertão”.

### **3.3.LUIZ GONZAGA E A MÚSICA TRADICIONAL DE EXU E DO CARIRI CEARENSE**

Luiz Gonzaga nunca escondeu a sua admiração pela região do Cariri cearense e Exu. Ao contrário, sempre demonstrou publicamente esse seu sentimento. Muitas vezes, em suas músicas, descreveu aventuras vividas na região, relembrou sua infância, defendeu a riqueza musical do Nordeste e a consagrou como fonte inspiradora para a criação e definição da sua obra.

Partindo dessa premissa e de toda a literatura disponível é aceitável que se associe a riqueza musical caririense – com formas autóctones e primárias de se produzir música, caracterizando a região como uma “reserva” de música rústica – à obra musical de Luiz Gonzaga. Para garantir a veracidade dessas informações era preciso verificar até que ponto era possível encontrar, nas manifestações musicais tradicionais rústicas da região, elementos musicais intrínsecos ou extrínsecos presentes na sua música e, conseqüentemente, entender e confirmar a importância da região do Cariri cearense para a música brasileira produzida após a influência da música de Luiz Gonzaga. Além disso, utilizei também de informações obtidas através da literatura já disponível e também o que pude recolher do depoimento de algumas pessoas da região.

Segundo Dreyfus:

Januário se zangava, Santana gritava, mas não havia jeito. Afinal de contas, os culpados eram eles, que incentivavam o apego dos filhos à música. Em casa, o divertimento era música: Santana era cantadeira de igreja e puxadora-de-reza. [...] Com Januário, os meninos iam desenvolvendo o ouvido, aprimorando o fole, aprendendo a música. Dos nove filhos de Januário e Santana, cinco se tornariam sanfoneiros profissionais, quando adultos. (DREYFUS, 1997, p. 36)

As festas citadas por Dreyfus, onde se faziam presentes grupos de reisados, pastoris, bumbas-meu-boi (em dezembro e janeiro) e as festas juninas (em junho) mencionadas por ela sempre no passado, celebrando São João, Santo Antônio e São Pedro, na verdade ainda existem no Cariri. Em diversas passagens a autora diz: “E o decorrer do ano **era marcado** [grifo nosso] pelos festejos.” (DREYFUS, 1997, p. 37) Ou quando fala das festas do mês de junho ela diz que “**era** [grifo nosso] um mês muito festivo” ou “[...] **era** [grifo nosso] festa bonita mesmo.” Tudo isso ainda acontece atualmente, as festas do mês de junho, principalmente, quando se comemora os santos por ela citados.

Luiz Gonzaga soube aproveitar o repertório tradicional cantado na comunidade, bem como nos distritos e cidades vizinhas. Alguns testemunhos deixam isso claro. Por exemplo: Priscila, amiga de infância de Gonzaga diz: “[...] nós era [sic] tudo amigo, assim, vizinho, as casa assim [...] foi assim que eu me criei mais Gonzaga [...] Nós era [sic] amigo, não tinha parentesco [...]” (SANTOS, 2013). E completa: “[...] naquele tempo eu era muito pequena. Eu devia ter uns seis anos. Por aí. [...] agora no dia 22 de novembro, eu fiz 92 anos [...]”.<sup>171</sup> E Priscila continua:

Naquele tempo a gente inventava a cantar [...] só que hoje saiu a Asa branca, que nós naquele tempo cantava de qualquer jeito. Nós era [sic] menino e cantava Asa branca. Era até diferente a música – um pouquinho – de Asa branca, mas como era um pássaro que a gente via, e o pássaro cantava sempre, a gente cantava Asa branca do nosso jeito.” (SANTOS, 2013)

Apesar da confusão do raciocínio da entrevistada, conforme se lê na transcrição do depoimento, o que se percebe na fala de Priscila é que a música “Asa branca”, gravada por Luiz Gonzaga, já era cantada pelas crianças, em Exu.

---

<sup>171</sup> Como a entrevista foi realizada no ano de 2013, quer dizer que Priscila nasceu em 1921, portanto, quando Gonzaga foi embora de Exu, aos dezessete anos, em 1930, ela deveria ter, provavelmente, nove anos.



Figura 41 - Priscila Santos, amiga de infância de Luiz Gonzaga.  
Entrevistada pelo autor em Exu / PE. Em 18/12/2013.



É importante enfatizar que a música era fenômeno cultural bastante presente na família de Luiz Gonzaga. Sobre este assunto, a amiga do músico diz: “Havia tudo isso. O pai de mãe Santana (avô de Luiz Gonzaga) era o homem que tinha uma rebeca, que ele andava sempre nas festas, nas diversão [sic]. E pai Januário era tocador de sanfona a oito baixo, que foi ser o instrumento que ele usou...usou até que ele morreu [...]

Quando indagada sobre a presença de grupos tradicionais na região Priscila comenta:

[...] de Reisado tinha. Aqui mesmo no Araripe eles mesmo [sic] inventavam o Reisado, que era uma diversão pra nós. Era uma distração muito grande. [...] agora, vinha reisado daí do Juazeiro (Juazeiro do Norte/CE), vinha daí desses lugares. Vinham os reisado [sic] pra cá, todo vestido de vermelho, outros era todo vestido de branco. Mas era muito bonito. Aquilo ali chegava aí no Araripe era a coisa melhor que nós achava [sic]. Que a gente conhecia aquelas coisas. [...]. (SANTOS, 2013)

Ainda sobre os agrupamentos musicais, o senhor Praxedes confirma o que disse Priscila: “[...] ainda hoje tem uma banda aqui de Reisado [...] quando eu era garotão já tinha, rebeca, reisado. [...] tocavam no Araripe. Tocava onde o povo convidava, né? Tocavam no Araripe, perto do São João [...] eram dos sítios [...] naquele tempo era mais oito baixos [...].” E, também confirma sobre as comemorações e festas decorrentes destes eventos: “[...] lá no Araripe era [sic] duas festas por ano: era dia 6 de janeiro – a festa dos três reis – e a de São João, começa no dia 15 e vai até o dia 23 de junho [...]. (SANTOS, 2013)



Figura 42 – José Praxedes dos Santos. Ex-funcionário do pai de Luiz Gonzaga.

Perguntada sobre as festas tradicionais de Exu, Priscila informa que:

[...] o movimento que tinha aí era de São João, que inda hoje tem. São João Batista que é o dono no Araripe, da festa de São João. [...] Essa banda ainda hoje tá aí guardada pra todo ano, no mês de São João. É daí do Araripe [...] Ela vive aí guardada, porque todo ano, em quase toda festa que há por aí, essa banda tá aí. Banda de pife, zabumba e aquela essa coisa toda e aquela caixinha mais pequena. E os pife. [...]

Como forma de saber mais sobre a presença de outros agrupamentos musicais em Exu, perguntei sobre as Bandas de Música (grupos de sopro ou *bandas de vientos*). Sobre esses grupos Priscila diz:

[...] de nosso tempo só era aquela de São João. Essa de pife. De São João. Agora esse negócio de música, só havia aqui no Exu, quando havia a festa de senhor do Bom Jesus era que mandavam vir uma banda de Santana [do Cariri], do Crato, por aí a fora. Era que vinha uma Banda de Música. Essas novenas de São João, só era aquela bandinha de pife. [...] os outros que vinha [sic], vinha nas festas quando tinha dinheiro, quando mandava pagar pra vir. Era as festas dos rico [sic]. Nós num era [sic] rico. Nossa festa só era a de São João, com a bandinha de zabumba e pife, mas era muito bonito. Esses menino tocava bem naqueles instrumento. Era a caixa, o zabumba e os pife, mas era coisa muito bem feita, bonita, muito bonito [...]. (SANTOS, 2013)

Assim, como ela mesma diz: “Essas bandas vinha [...] de Santana do Cariri. [...] lá tinha [...]”. [colocar informação sobre a banda de Santana do Cariri]

Priscila confirma a presença de violeiros em Exu, porém, ressalta que não era da cidade: Segundo ela “[...] violeiro também havia, mas não era aqui, não. Era por fora. [...]” E, confirma: “[...] aqui não tinha, assim, muito violeiro, não. Violeiro só vinha quando era chamado pras casas desse povo das fazenda [...]”.

Sobre o desenvolvimento musical de Gonzaga ela comenta que ele “[...] já tocava muito bem. O “oito baixo” ele já tocava muito bem. Já tocava em festa aí por esses Cariri, esse pé de serra. Já tocava bastante. Já no casamento do meu irmão, no Ceará, eles que foi tocar. [...]”.

Perguntada sobre a formação instrumental dos grupos da região e também sobre os músicos que acompanhavam o pai de Luiz Gonzaga durante as festas Priscila diz: “[...] Januário tocava só [...] naquele tempo não precisava essas coisas, não [...]”.

Outra manifestação ainda presente na região são as *renovações*.<sup>172</sup> Segundo as próprias palavras de Gonzaga:

De ano em ano, os moradores que tinham em casa um Coração de Cristo consagrado faziam uma limpeza grande na casa, pintavam, e depois chamavam o padre para benzê-la, e a vizinhança toda vinha para rezar ao pé da imagem. Quando terminavam as rezas, começava a festa. A banda de pífanos, zabumba e concertina animava o baile, e tinha fartura de comida. (DREYFUS, 1997, p. 37)

Na atualidade, as *renovações* ainda são animadas pelas bandas cabaçais, grupo muito tradicional na região.

[...] no meio rural, os cânticos de Renovação eram geralmente cantados por um grupo de mulheres, às vezes um coro a cappella (sem auxílio de instrumentos musicais). Quando alguns instrumentos eram usados, estes eram fabricados pelos moradores da região do Cariri, principalmente, o pife e a zabumba, instrumentos estes que ainda hoje fazem parte das tradicionais bandas cabaçais desta região. (SOUZA, 2014)

---

<sup>172</sup> Tive a oportunidade de trabalhar com Juliany Ancelmo Souza em sua investigação sobre as *Renovações* em Juazeiro do Norte / CE. Segundo se constatou: “A Renovação do Sagrado Coração de Jesus e do Sagrado Coração de Maria é uma consagração solene do lar das famílias da igreja Católica Apostólica Romana. A primeira celebração realizada em uma residência é chamada de entronização, isto é o início de um compromisso de rezar as orações necessárias que deve ser renovado anualmente. Esta manifestação religiosa também ocorre em outras cidades do Brasil, porém, aqui tratarei especificamente da forma como ocorre na cidade de Juazeiro do Norte, Ceará. A Renovação também é uma oportunidade para o reencontro de familiares e amigos que moram distantes, em uma data especial escolhida pelos donos da casa, geralmente, o dia do casamento, ou aniversário natalino, momento em que assumem um compromisso com o Sagrado Coração de Jesus para que ele seja o patrono do lar [...]” (SOUZA, 2014, p. 19)

### Coração de Jesus

Coração de Jesus que tanto nos amai  
Fazei que eu vos ame cada vez mais  
Coração de Jesus que tanto nos amai  
Fazei que eu vós ame cada vez mais

Figura 5- Partitura “Coração de Jesus”

**Coração de Jesus**  
Cântico de Renovação do Coração de Jesus

Procedência Juazeiro do Norte-CE  
Autor desconhecido  
Informadores cantores de Renovação  
Transcrição Oral: Juliany A. Souza  
18/06/2011

The musical score is written in 2/4 time and consists of three vocal lines. The lyrics are: "Co-ra - ção de Je - sus que tan - to no 'a - mais' fa - ze - ei qu'eu vos a - me ca - da vez mais. Co - ra - ção de Je - sus que tan - to nos 'a - mais' fa - ze - ei qu'eu vos a - me ca - da vez mais. Fa - mais." The score includes guitar chords (F, Bb, Gm, C7, C, D.C.) and first/second endings.

Fonte: Arquivo pessoal

Exemplo musical 7 - Partitura copiada de Souza (2014, p. 37). Conforme a autora “O cântico ‘Coração de Jesus’ representa o símbolo da Renovação, pois ele é especialmente para louvar o Coração de Jesus, e é cantado após o rezador(a) terminar de rezar a oração da consagração do Sagrado Coração de Jesus.

Muitos artistas entendem que Luiz Gonzaga é a sua música e, portanto, o artista não está morto, visto que o seu repertório continua sendo lembrado e executado em diversas ocasiões e lugares. Neste sentido, “Gonzaga está vivo”, pois a sua música permanece influenciando as gerações de músicos mais novos e levando às pessoas em geral, um pouco do Cariri. A hipótese se sustenta no sentido de que o músico “constitui parte significativa da cultura brasileira” (VIEIRA, 2000, p. 23) e, portanto, deveria receber a atenção que merece, pois, a obra de Luiz Gonzaga pouco aparece nos livros de história da música brasileira. Essa percepção de Sulamita Vieira, de que o músico é “parte significativa da cultura brasileira”

recai no sentido de uma representação do sertão, num sentido bem amplo, incluindo a música, quer dizer, as manifestações musicais presentes no cotidiano da região onde Luiz Gonzaga nasceu e viveu por muito tempo. Ela cita, por exemplo, os “ ‘cegos de feira’, tocadores de rabeca, [...] repentistas com sua viola e [...] cordel [...]” (VIEIRA, 2000, p. 26). Vieira está descrevendo, na verdade, o Cariri, região onde Luiz Gonzaga nasceu e cresceu.<sup>173</sup>

Para um entendimento mais preciso e já que está se falando de música, um ponto crucial nesta investigação é a análise do repertório de Gonzaga e dos grupos tradicionais da região. A pesquisa de Vieira revela informações importantes para a proposta ora apresentada, porém, apesar do rico aprofundamento que a autora fez, não enveredou na busca de conhecer os aspectos musicais da obra do músico, já que se trata de uma pesquisa sociológica/antropológica e não *etno* ou musicológica, ou seja, não foi desatenção ou falta de aprofundamento, mas escolha do foco e de delimitação do tema. Todavia, na sua concepção, como declara em seu texto, a análise da sua obra requer uma observação:

No seu conjunto, dentre outros aspectos, letra, melodia, ritmo e instrumentos, que, associados, constituem igualmente uma linguagem, ou linguagens, enfim, formas de expressão. Se não, que interpretação ter-se-á, por exemplo, para a batida isolada do triângulo? E para o ‘fole ritmado’ da sanfona, sem as notas complementares que nos chegam aos ouvidos pelo uso do teclado? (VIEIRA, 2000, p. 27-28)

As perguntas formuladas pela autora são muito relevantes, pois, como ela sugere, o que caracteriza a música de Luiz Gonzaga e, é isso que se quer mostrar, não é possível de se constatar pelo uso ou a presença isolada de elementos ou aspectos da “cultura do Nordeste do Brasil”, mas, pelo conjunto, quer dizer, pela ideia geral que é transmitida e que traz associada uma gama de informações que extrapolam o *sertão do Nordeste*. Por isso, apesar de Gonzaga utilizar elementos característicos da música da região do Cariri cearense em suas composições, a inserção destes elementos é, portanto, o seu grande trunfo, pois a maneira como Gonzaga fez uso do conhecimento que tinha em relação aos reisados, cocos, benditos, bandas cabaçais entre outros, é o que é relevante no seu trabalho. A análise musical do seu repertório, bem como das músicas das manifestações musicais dos grupos tradicionais da

---

<sup>173</sup> Vale salientar que, conversando informalmente com pessoas de Exu, percebe-se que elas não consideram a cidade como pertencente ao Cariri. Vez por outra fazem referência a Exu, como a cidade onde estão, e o Cariri, para se referir à cidade de Crato ou Juazeiro do Norte, no Ceará.

região, mostrará como os elementos da *música do cariri* estão presentes no seu repertório e, o que é de fato importante, para a sua caracterização como tal.

É importante afirmar também que, apesar da figura de Gonzaga estar associada ao sertão do nordeste do Brasil, sua música também traz elementos característicos de um repertório mais complexo, no sentido de amplitude e diversificação, que a presença única da influência da música dos grupos tradicionais do Cariri cearense. É notória a presença da música urbana do Rio de Janeiro da década de 1940, local em que vivia Gonzaga na época. Vale lembrar que, apesar de todas as influências, a essência do seu trabalho é a música do cariri, levando em consideração que foi essa música que lhe permitiu alcançar visibilidade.

A influência do Cariri cearense na sua música não ocorre somente na melodia, na harmonia, nos timbres ou no conjunto instrumental, mas, também, na poesia, já que seu repertório era, quase exclusivamente, cantado, embora o músico fosse um exímio instrumentista e no início de sua carreira musical tivesse gravado muitas músicas somente instrumentais, portanto, sem letras. No entanto, a letra, ou seja, o que estava sendo transmitido através da palavra também carregava elementos caririenses muito fortes. E Gonzaga queria isso, por este motivo procurou um letrista que pudesse exprimir todo esse sentimento. Outro elemento importante é a vestimenta adotada por Luiz Gonzaga, também um elemento caracterizador da sua música.

Importante notar, como aponta também Vieira (2000) que, o *baião* não chegava ao público somente através da sanfona e da percussão, já que o gênero foi gravado até por orquestras.

A convivência regular com esses agrupamentos, em ambientes e ocasiões diversas, mesmo que não seja participando ativamente dos grupos, facilita a assimilação por parte de quem está próximo. É provável que isso tenha acontecido com Gonzaga. O próprio ambiente familiar lhe favoreceu essa experiência.

Ramalho (2001, p. 11) diz existir, na convivência social do nordeste “dois lados da vida musical familiar: aquele da diversão, cuja execução é predominantemente masculina; e o outro, como parte da religião, um ‘dever’ das mulheres.” Na região do Cariri cearense ainda hoje (2015) predomina a música feita pelos homens, principalmente, no que diz respeito à execução de instrumentos musicais, como acontecem nos reisados, nas bandas cabaçais, no maneiro pau, entre os cantadores etc. A participação feminina é mínima ou

quase nula. Quando acontece, é apenas cantando ou dançando. Para se ter uma ideia, em cinco anos de pesquisa de campo não foi possível registrar, por exemplo, nenhuma banda cabaçal formada por mulheres ou que pelo menos que tivesse uma mulher entre as integrantes do grupo. Também não se vê mulheres tocando nos reisados e também nenhuma cantadora ou repentista do sexo feminino.

Ramalho (2001, p. 14) menciona a existência de bandas de pífano entre os índios do Nordeste e, no caso do Ceará, cita George Gardner (1846:195) que durante uma visita sua a Crato, no Estado do Ceará, em 1838, presenciou a existência deste tipo de agrupamento. Gardner diz:

‘[...] a pouca distância uma banda de músicos, consistindo de dois pífanos e dois tambores, tocava, mas a música que eles produziam era impossível descrever; houve também mostra de fogos de artifício durante a execução musical.’ (RAMALHO, 2001, p. 14)

O que se lê no trecho acima ainda é uma realidade em Crato atualmente, mesmo depois de quase duzentos anos da passagem descrita no livro. Por exemplo: as atividades que envolvem comemorações religiosas ligadas à igreja católica sempre são anunciadas com fogos de artifícios. Esses momentos são bastante comuns. Diversas vezes durante o ano, nas datas em que se comemora a festa da padroeira, o mês de Maria, o aniversário da cidade ou qualquer outro evento comunitário importante, todos são anunciados com fogos de artifício.

O conjunto musical relatado por Gardner mostra, segundo Siqueira (1978 apud (RAMALHO, 2001, p. 14)<sup>174</sup>

Um processo de aculturação; a estrutura do conjunto – dois pífaros, um tarol e um zabumba – reflete a tradição europeia. A própria palavra pífaro é uma corruptela do italiano piffero. A substituição da flauta indígena, - toré, tocada em posição vertical - , pelas transversais, de influência europeia, sugere mudanças na sua função; pois o rústico toré, originalmente feito de bambu, era moldado e executado entre homens em razão de seu simbolismo fálico. A adaptação feita pelos missionários permitia a presença de mulheres e crianças na audiência. O zabumba, além de sua baqueta, foi acrescido de uma vareta para possibilitar a execução de ritmos em contratempo.

<sup>174</sup> As fontes bibliográficas utilizadas por Ramalho (2000) são: GARDNER, G.F.L.S. Travels of the Interior of Brazil principally through Northeastern Provinces. London: Reeve Brothers, 1846. SIQUEIRA, BAPTISTA. Os Cariris do Nordeste. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

Em um trecho específico do livro de Santos (2013), em que ele trata da “organização das partes” do seu texto e sobre ter escolhido alguns parâmetros como elementos importantes para entender o processo de construção do artista Luiz Gonzaga, destaco o seguinte. Para explicar a necessidade de se entender que, a formação social, humana e musical de Gonzaga foi fundamental para que ele fosse capaz de criar o *baião*, o autor diz que foi importante conhecer:

[...] o ambiente social e sonoro no qual ele começou a se mover e o mundo que envolve tal ambiente; a musicalidade à sua volta; os relacionamentos que o ‘tornaram distinto’ desde a adolescência; a sua partida, o período e que foi militar; a sua ‘entrada’ no mundo da canção midiática; os primeiros momentos no Rio de Janeiro e a descoberta do valor das músicas das suas origens; a implantação da música popular do Nordeste; a sua ascensão e o início do seu declínio. Nesse período fundador da obra de Gonzaga (1940-1950) [...]. (SANTOS, 2013, p. 17)

Analisando o trecho descrito faço as seguintes observações. O “ambiente social e sonoro” do qual Santos se refere é o Cariri e o município de Exu; a “musicalidade à sua volta” eram as manifestações musicais tradicionais com as quais Gonzaga teve contato, já mencionadas nos livros de Ramalho (2001), Vieira (2000) e Dreyfus (1997); “a sua ‘entrada’ no mundo da canção midiática” trata-se do seu relacionamento com músicos nas rádios e na gravadora, em pouco tempo que já estava no Rio de Janeiro, a partir da sua chegada em 1939 e; possivelmente, o mais importante foi ele se dar conta da relevância da música da região onde nasceu. É isso que Santos diz quando fala sobre a “descoberta do valor das músicas das suas origens”. Destaco tudo isso para mostrar que Gonzaga soube aproveitar todos esses elementos na sua empreitada musical. O seu cabedal cultural da infância e adolescência foi bem aproveitado.



### 3.4.LUIZ GONZAGA E A MÚSICA DO RIO DE JANEIRO

### 3.5.HUMBERTO TEIXEIRA E ZEDANTAS: PARCEIROS DE LUIZ GONZAGA

“Eu nasci exatamente no ano da seca antológica do Ceará.  
 Eu nasci no dia 5 de janeiro de 1915.  
 Eu nasci e cresci ouvindo música.  
 A música da minha terra.  
 E na minha terra a música era baião.  
 Aliás, em todo o polígono da seca, no chamado polígono da seca.  
 Na confluência do Ceará, Paraíba, Pernambuco.  
 Lá só se tocava baião.”<sup>175</sup>  
 Humberto Teixeira

Ao longo de sua trajetória artística Luiz Gonzaga teve diversos parceiros musicais. Sabe-se que na maioria das vezes Luiz Gonzaga apresentava ideias para serem desenvolvidas por eles, por isso buscava sempre compositores que eram bons poetas. Entre os vários compositores dois se destacam no período que delimito a pesquisa (1941-1959): Humberto Teixeira e Zedantas.

O compositor Humberto Cavalcanti Teixeira é considerado, juntamente com Luiz Gonzaga, o criador do *baião*. Como ele mesmo gostava de dizer o seu “urbanizador”. Humberto Teixeira (como ficou conhecido artisticamente) também era advogado e foi deputado federal. Nasceu em 5 de janeiro de 1915, na cidade de Iguatu, no Ceará, aproximadamente a 200 km de Exu / PE, onde nasceu Gonzaga. Morreu no dia 3 de outubro de 1979, aos sessenta e nove anos, no Rio de Janeiro, deixando uma filha, a atriz Denize Dumont. Em janeiro deste ano (2015) comemorou-se o seu centenário natalício. Foram feitas algumas homenagens em diversas partes do Brasil e, principalmente, em sua cidade.

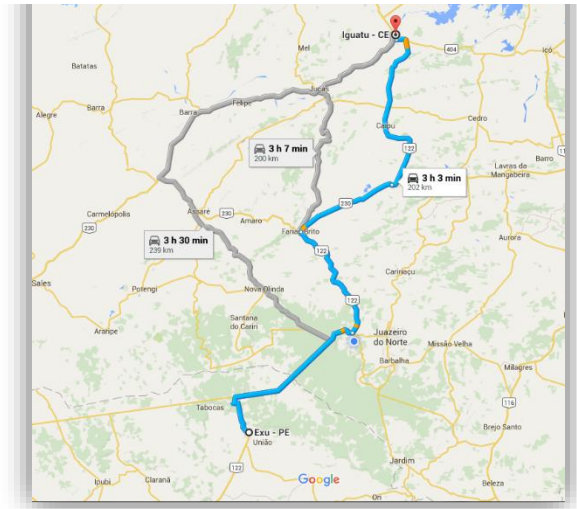
Quando conheceu Luiz Gonzaga já vivia no Rio de Janeiro e trabalhava em um escritório de advocacia onde cuidava dos trâmites de importação. O encontro dos dois se deu pela mediação do compositor cearense Lauro Maia, cunhado de Teixeira.

Eu tava pensando até aí que Humberto Teixeira só era letrista. E ele me cozinhando com pouco fogo. Depois é que eu vi que o homem era bom de letra, bom de música, bom de poesia, de tudo. Aí a dupla

<sup>175</sup> O homem que engarrafava nuvens. Maiores informações sobre o filme. Disponível em [http://www.ohomemqueengarrafavanuvens.com.br/]. Acessado em 15/07/2015.

foi de lascar. Ele fazia um negócio. Era meu e dele. Eu fazia nenhum era meu e dele. Eu fazia nada. Era meu e dele. Ele fazia dez. Era meu. [...] Ele é cearense, nascido em Iguatu. E mesmo tendo vindo cedo para o Rio de Janeiro tava sempre em contato com o sertão. O pai dele era ferroviário lá no Ceará. E ele... O velho dele sertanejo autêntico também. Humberto nunca esqueceu daquela vidinha sertaneja. (GONZAGA, 1972)

Figura 43 – Iguatu / CE está distante aproximadamente 200 km de Exu / PE. Mapa gerado por meio do *Google Maps*.



Juntamente com Luiz Gonzaga compôs “Baião”, “No meu pé-de-serra”, “Asa branca”, “Lorota boa”, “Mangaratiba”, “Juazeiro”, “Seridó”, “Légua tirana” e muitas outras.

Basicamente todas as informações disponíveis sobre Humberto Teixeira estão concentradas na publicação *Eu sou apenas Humberto Teixeira* (NIREZ, 1995), um pequeno livreto resultado de uma entrevista de valia que o compositor concedeu ao jornalista e pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo “Nirez”, em Fortaleza / CE, em 1977 e no documentário *O homem que engarrafava nuvens* (2009).

“Bate a enxada no chão  
Pisa no pé-de-algodão  
Pois para vencer a batalha  
É preciso ser forte, robusto, valente ou nascer no sertão.”<sup>176</sup>

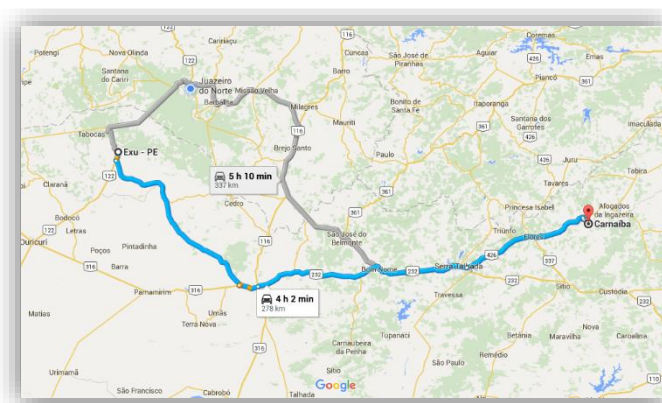
José de Souza Dantas Filho, ou simplesmente, *Zedantas*, nasceu em 27 de fevereiro de 1921, na cidade de Carnaúbas, em Pernambuco, aproximadamente a 280 km de Exu, onde nasceu Luiz Gonzaga. Morreu muito jovem, aos quarenta e um anos de idade, no dia 11 de março de 1962, no Rio de Janeiro.

<sup>176</sup> Música “Algodão” (1953) de Zedantas e Luiz Gonzaga.

Zedantas<sup>177</sup> era médico. Conheceu Luiz Gonzaga pessoalmente em Recife, momento em que lhe entregou algumas músicas de sua autoria. A parceria se iniciou a partir da sua ida para o Rio de Janeiro, em 1949, onde foi fazer residência médica em obstetrícia. Juntos compuseram “Vem morena”, “A dança da moda”, “Forró de Mané Vito”, “Cintura fina”, “A volta da asa branca”, “Adeus Rio de Janeiro”, “Sabiá” e muitas outras.

A principal biografia de Zedantas é o livro *Baião dos dois: Zedantas e Luiz Gonzaga* (FERRETI, 1988/2007) onde a autora defende a importância deste compositor na obra de Gonzaga.

Figura 44 – O município de Carnaíba / PE localiza-se a aproximadamente 280 km de Exu / PE. Dados gerados por meio do *Google Maps*.



Juntamente com Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, o médico e compositor Zedantas criou um programa na Rádio Nacional chamado *No mundo do baião*. Foi um dos responsáveis por fixar o *baião* como sucesso nacional na década de 1950. Assim como aconteceu com Humberto Teixeira e sua profissão acadêmica, Zedantas, aos poucos foi deixando a medicina de lado, em função da carreira artística.

Sobre Zedantas Gonzaga conta:

Zedantas era completamente diferente do grande Humberto Teixeira. Humberto Teixeira era um homem que tanto decantava e continua decantando o sertão, como o asfalto também. E ele às vezes se dava ao luxo de misturar os dois. Zedantas apareceu puro. Sertanejo puro, tangendo bode, aboiando, imitando cantador. Era uma maravilha. Então, ele também fez coisas maravilhosas [...] (Gonzaga/Proposta, 1972).

<sup>177</sup> Zedantas adotou essa forma de escrita como o seu “nome artístico”. Além disso era também uma forma de esconder da família que era artista.

### 3.6.O REPERTÓRIO DE LUIZ GONZAGA

O estudo do repertório de Luiz Gonzaga apresentado na tese tem como intuito conhecer o seu conteúdo. No entanto, não analisei todo seu repertório. Fiz um pequeno recorte, considerando o mais relevante da sua obra para o período de consolidação do gênero *baião*. Assim, determinei que seriam analisadas as músicas gravadas nos discos de 78 rpm, desde 1941 até 1959.

A tabelas apresentadas a seguir, referentes às músicas gravadas em cada ano durante todo o período delimitado, acumulam informações obtidas a partir da literatura disponível – levando em consideração o levantamento fonográfico da obra do músico –, porém, o diferencial é que tento corrigir alguns deslizes que por ventura aparecem nas descrições de outros autores.<sup>178</sup> Além disso, como novidade, acrescento informações que ainda não estavam disponíveis nas tabelas e listas de músicas e discos gravados por Luiz Gonzaga.

Os dados novos não são em relação às gravações ou discos ainda não catalogados pelos pesquisadores e aficionados, ou seja, não busquei por nada inédito neste sentido. As correções de informações já apresentadas por outros autores e, também, o acréscimo ao qual me refiro, dizem respeito as tonalidades das músicas, ao andamento de cada uma nas gravações disponíveis, a sua classificação rítmica apesar do que é mencionado no selo do disco, o conjunto instrumental utilizado em cada gravação, os instrumentos de maior evidência, além daqueles solistas, as recorrências, entre outras coisas.

Considerarei essas informações importantes, porque serviram para entender o perfil da obra de Luiz Gonzaga e traçar um panorama geral em relação a sua obra, dentro do período delimitado. Com isso foi possível estabelecer alguns critérios para análise e, ao mesmo tempo e, conseqüentemente, responder as questões levantadas no início da investigação e outras que surgiram ao longo de todo o processo.

Além das questões tratadas anteriormente, concernentes ao conjunto instrumental característico do *baião*, o seu ritmo é um dos principais *elementos caracterizadores* deste e de outros gêneros também, inclusive é constantemente mencionado por diversos autores e por músicos como uma das “marcas” do *baião*. Segundo registros, o seu ritmo é um

---

<sup>178</sup> Apesar de não mencionar no texto todas as correções possíveis, posso afirmar que muitas informações foram atualizadas e corrigidas.

aproveitamento da cadência (rítmica) utilizada pelos violeiros cantadores repentistas do Nordeste do Brasil. É a “batida da viola” dos cantadores, ou seja, o ritmo da mão direita dos violeiros. Essa informação é inclusive dada pelo próprio Gonzaga e por Humberto Teixeira, mas também acessível na literatura disponível. Os detalhes sobre isso foram apresentados na descrição do *baião* [ver O baião], para que houvesse um entendimento de que este é um dos elementos mais importantes para a identificação de gênero na música popular e para este inclusive. Não é definitivo e nem único, para uma afirmativa correta, porém, um dos mais representativos, sem dúvida. Por este motivo, formou parte da análise.

Luiz Gonzaga no começo de sua carreira gravou as músicas que estavam “em moda” (em evidência) na época, pois buscava uma forma de “entrar no mercado” fonográfico a todo custo. Só obteve sucesso profissional quando conseguiu criar o seu próprio estilo de tocar e sua maneira particular de fazer música, a partir de uma concepção musical que tornou possível – uma música até então desconhecida do grande público – ser tocada nas importantes rádios daquele tempo. Gonzaga passou por diversos momentos da música no país – foram pelo menos cinquenta anos profissionalmente – e, por este motivo, sua vasta obra musical torna tão difícil o trabalho de análise para uma investigação desta natureza. O músico gravou mais de seiscentas músicas em mais de duzentos discos. Sua obra é uma das mais importantes para a música popular urbana do Brasil. Seu repertório é bastante plural, resultado de muitas combinações gravadas durante toda a sua vida.

Tendo iniciado suas gravações em 1941, ainda em discos de cera (78 rpm), Luiz Gonzaga gravou primeiramente apenas como instrumentista. Somente a partir de 1945 gravou também como cantor e continuou assim até o final da década de 1980, chegando aos discos de vinil (Long Play-LP) de 33 1/3 RPM. Faleceu em 12 de agosto de 1989 e, portanto, não alcançou as gravações em CD no Brasil, que se iniciaram fortemente apenas a partir da década de 1990. Muitos anos depois da sua morte grande parte da sua obra, mais especificamente os discos de vinil foram relançados em CD. O repertório que analisei são gravações de discos de 78 rpm.

### 3.7.OS RITMOS GRAVADOS POR LUIZ GONZAGA

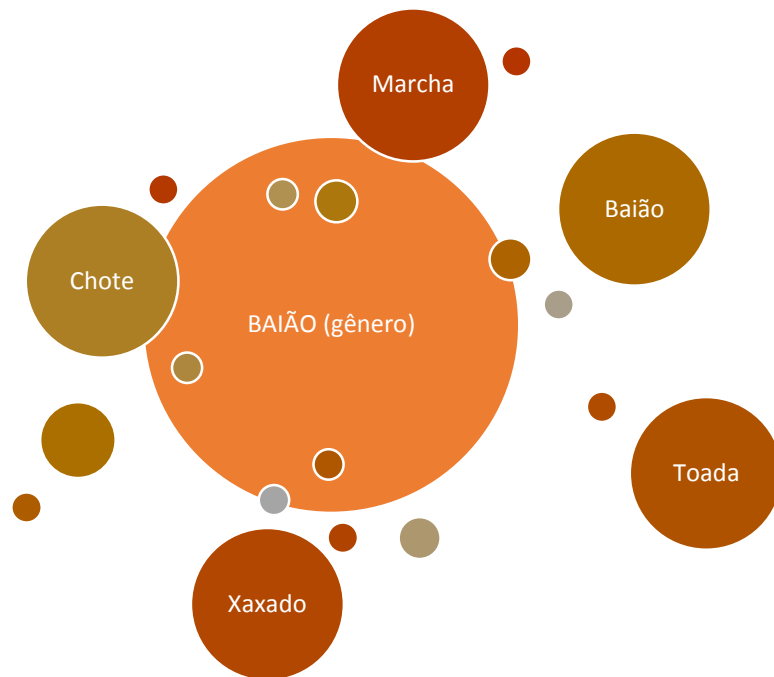
Apesar de ter limitado meu foco de atenção para organizar a investigação metodologicamente irei extrapolá-lo, por um momento, apenas com o intuito de definir a sequência estrutural do item 3.7 deste *Capítulo III*. Pretendo dar ao leitor uma visão panorâmica sobre o labirinto em que se desenvolveu o gênero musical *baião*. Para isso irei explicar o que é o *baião* – qual a etimologia da palavra –, as suas derivações musicais, bem como os ritmos e até subgêneros que se encontram associados a ele.

Ao mesmo tempo descrevo algumas particularidades dos ritmos que fazem parte deste gênero. O intuito não é detalhar demasiadamente cada um deles, mas, apenas apresentar algumas de suas características e explicar como passaram a fazer parte deste “complexo musical”. Embora, é preciso esclarecer, alguns também se mantêm individualmente, dentro de outras manifestações e com outros conjuntos instrumentais, ou seja, fora do contexto do *baião*.

O *baião*, enquanto um gênero musical, abriga diversos ritmos. Luiz Gonzaga gravou *chotes, marchas, xaxados, toadas, aboios, maracatus*, entre outros. E também baiões. O que quero dizer é que o gênero musical *baião* – criado em 1946 – abriga diversos ritmos diferentes sob a mesma alcunha (sob o mesmo nome), todos produzidos quase a partir do mesmo arcabouço, ou seja, da mesma estrutura instrumental e conceitual.

Gonzaga aproveitou o mesmo conjunto instrumental e a mesma concepção estética em todos os ritmos por ele gravados. As especificidades de cada um, muitas vezes existentes fora do *baião*, não tinham capacidade ou força suficiente para garantir o seu isolamento – mesmo porque não era isso que o músico buscava –, resultando em homogeneidade, quer dizer, fazendo com que tudo fosse tratado como uma coisa só: tudo na obra de Gonzaga é chamado de *baião*.

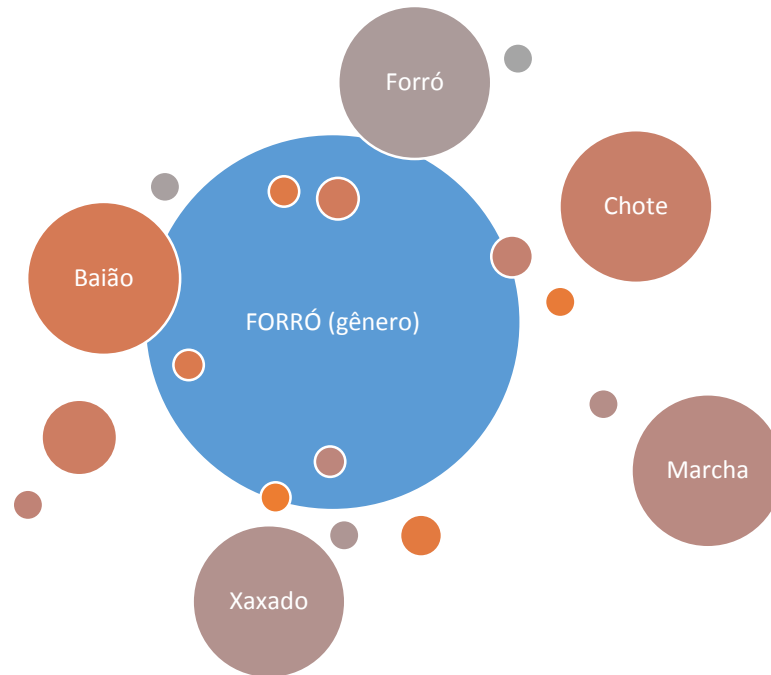
Sendo assim, nas festas, ou seja, nos “forrós”, Luiz Gonzaga tocava *baião*, ficando subentendido que o músico poderia incluir em seu repertório qualquer um dos ritmos elencados no parágrafo anterior. Em resumo: nos “forrós” imperava o gênero *baião*, onde podia se ouvir diversos ritmos urbanizados ou estilizados por Gonzaga e seus parceiros.



Fluxograma 8 - Considerando o *baião* como um gênero musical com vários ritmos musicais agregados.

Atualmente, no Brasil, fala-se muito sobre o *fornó* e pouco sobre o *baião*, embora o primeiro seja derivado do segundo. E, apesar da importância do *baião* para a música brasileira, é notório que o gênero musical perdeu destaque, ao longo dos anos, principalmente, depois da morte de Gonzaga, em 1989. Isso não quer dizer que o *baião* não exista mais ou que culturalmente não tenha força determinante para influenciar esteticamente músicos das gerações seguintes, porém, ao surgir como um novo ritmo, também pelas mãos de Luiz Gonzaga, o *fornó* passou a fazer parte do seu repertório de forma tão intensa, que ele próprio acabou adotando a palavra *fornó* – em detrimento de *baião* – para designar todo o complexo musical que estava associado à sua obra. Isso aconteceu no momento em que Luiz Gonzaga achou necessário criar algo novo para renovar a sua música. O que aconteceu foi a generalização do uso da palavra, que passou a dar nome à festa, a um ritmo musical e ao gênero. O *fornó* tomou o espaço do *baião*, e, este por sua vez, passou a ser um ritmo dentro do gênero *fornó*.<sup>179</sup>

<sup>179</sup> Apesar de já discutir esse assunto durante a minha dissertação de mestrado (MATTOS, 2002), outros autores como (CORDEIRO, 2002), (SANTOS, 2013) e (FERNANDES, 2005) também desenvolveram o tema. Não é minha intenção o aprofundamento desta questão neste momento, quer dizer, não tenho como propósito estabelecer limites, apresentando as similaridades ou diferenças entre o *baião* e o *fornó*. O que quero é apenas mostrar que, ao longo de vários anos, o *baião* experimentou mudanças. A questão é, que talvez, os desdobramentos do *baião* tenham possibilitado a criação de outro gênero musical. Mas, esse assunto ficará para outra oportunidade.



Fluxograma 9 - Considerando o forró como um gênero musical com vários ritmos musicais agregados.

Apesar dessa mudança provocada pelo próprio Luiz Gonzaga, o músico continuou sendo o “Rei do Baião”. A sua trajetória artística sustentou-se até o final da sua vida, em 1989, com o gênero musical que o tornou famoso: o *baião*.

Dominguinhos conta que.

Os regionais foram se acabando. As gravações de disco todo mundo, da era sertaneja, nordestina e de todo canto, quem comandava eram os regionais: sanfona, flauta, é... pandeiro, cavaquinho e dois violões. E aí, esses instrumentos de acompanhamento foram cedendo lugar às guitarras. De repente o cavaquinho foi sumindo. O cavaquinho só ficou no samba e nos maxixes e etc. O que é que ocorre? Desse tempo em diante a guitarra entrou, o zabumba foi perdendo espaço para a bateria. Todo mundo começou a tocar também com a bateria, então a preocupação era equalizar mais o som da bateria de que propriamente o zabumba e o triângulo, então as coisas foram mudando de uma forma que fez com que a música de Luiz Gonzaga sofresse também as consequências e, ele próprio começou a usar esses instrumentos nas gravações dele, mas nunca esquecendo que o zabumba, o triângulo e o agogô – junto com a sanfona – eram os instrumentos primordiais do que ele fazia, mas ele também adorava mudanças e se rendeu botando também, em algumas gravações, guitarra, contrabaixo elétrico que era, quando eu comecei a gravar com ele era uma tuba – a tuba que fazia o acompanhamento de contrabaixo – e depois passou para o contrabaixo de palco, o grandão e, em seguida, para o contrabaixo elétrico. E aí, foi que abriu totalmente a história toda das mudanças também do Luiz Gonzaga e de muitos artistas, como Jackson do Pandeiro, que gravava com pequenas orquestras, gravava samba,



gravava marcha de frevo de carnaval. Então, a mudança era quase que geral, até antes de chegar a bossa nova. (DOMINGUINHOS, 2012)

Sobre o surgimento do forró diz:

Gonzaga sempre reclamava, assim, que o povo tava esquecendo ele e tal, que não queria mais cantar baião, que o baião tava superado e tal. Mas, isso eram comentários assim, que ele fazia, momentâneos, e em seguida ele tava com o pé na estrada, cuidando de continuar o baião do mesmo jeito, até que foi surgindo também o forró. (DOMINGUINHOS, 2012)

Enquanto Fernandes (2005) chama de *gêneros* os ritmos musicais gravados por Gonzaga, Climério Santos (2013, p. 17) chama de “sub-gêneros vinculados ao baião”, conforme se lê no seguinte trecho, quando fala de “[...] seis canções aqui focalizadas [em seu texto] e os seus respectivos subgêneros: xote, baião, toada, forró, arrasta-pé e xaxado.” Sobre o forró, enquanto a primeira estabelece as diferenças semânticas, a partir da grafia da palavra com ou sem letra maiúscula no início (Forró e forró), o segundo usa negrito (**forró**) para se referir à festa e itálico (*forró*) para se referir ao subgênero que, como ele esclarece “[...] é identificado pela base rítmica e outros padrões [...]”.<sup>180</sup>

Para deixar mais claro a existência dos vários ritmos agregados ao baião faço a seguir uma descrição de alguns. Os mais importantes.

### 3.7.1. O baião

“[...] eu já dancei balanceio, xamego, samba  
E xerém, mas o baião tem um ‘que’  
Que as outras danças não têm [...]”

No livro *Os sons dos negros no Brasil de Tinhorão* (2012, p. 93) encontra-se a seguinte passagem:

Na área rural do Nordeste já havia maior colaboração branco-mestiça, através do uso da viola nos sambas de terreiro, em que se dançava predominantemente o baiano ou baião – que da Bahia para o sul era lundu – s, tal como se podia comprovar desde logo no capítulo ‘O samba’ do romance *Luizinha*, do cearense Tristão de Alencar Araripe Jr., e que, apesar de só publicado em livro em 1878, sob um primeiro título de *A casinha de sapé*: ‘As violas temperaram-se; os cantores entoaram a louvação de costume ao dono da casa e à

<sup>180</sup> Ver a nota de rodapé em Santos (2013:17).

dona da casa, e das unhas dos tocadores nasceu um baiano rasgado, capaz de fazer estremecer ao mais bisonho filósofo<sup>181</sup>. (TINHORÃO, 2012, p. 93)

Tinhorão faz também a seguinte observação:

O curioso é que, apesar de descrever a dança do baiano, o romancista chamava de Sambista, com S maiúsculo, ao dançador que pulava para a roda, sempre ressaltando a presença de negros e mestiços no terreiro. (TINHORÃO, 2012, p. 93)

Já no romance *D. Guidinha do Poço*, do também cearense Manuel de Oliveira Paiva, José Ramos Tinhorão observa o seguinte:

O romancista começa por não deixar escapar o pormenor importante do choque verificado no Ceará entre os tipos de dança nero-escrava e crioula, criados nos núcleos populares de predominância negra da Bahia para o sul, e a realidade cultural da zona de cantoria mestiço-cabocla da viola sertaneja. Manuel de Oliveira Paiva focaliza exatamente isso no momento do romance *D. Guidinha do Poço* em que, ao descrever o início do baião à base de toque de viola e de canto ao desafio, faz o agregado da fazenda Silveira – cuja preferência era pela cantoria nordestina – dizer ao moço da cidade, Secundino, sobrinho da fazendeira D. Guida. (TINHORÃO, 2012, p. 98)

A transcrição é a seguinte:

‘- Neste fordução, a cantoria se perde quase toda! – fez-lhe ver o Silveira. Eu não gostei nunca de cantá em samba pro mó disso mesmo. No pinho, outro galo me cantava, eu decidia cá a meu gosto. Mas também, a bem dizê, só aprecio hoje im dia baião de ponta de unha, bem explicado na regra, como eu cá sei, Home! Essa fonção de samba só mesmo pa quem qué se metê na vadiação...’<sup>182</sup>

É importante verificar que as observações feitas por Tinhorão demonstram o baião de uma maneira diferente da que se conheceu pela música de Luiz Gonzaga e Humberto, mas, ao mesmo tempo, demonstra também que “essa música” vem de uma tradição do sertão nordestino e, neste caso específico, do Ceará. E o autor continua:

O romancista queria explicar com isso que Silveira, violeiro dedicado à tradição mais puramente mestiça e sertaneja local da cantoria contrapontada pelos rojões ou baiões à viola, não estava

<sup>181</sup> “Tritão de Alencar Araripe Júnior foi filho de Tristão de Alencar Araripe e de Argentina de Alencar Lima. Sua família foi uma das mais importantes do Ceará no século XIX, sendo seu pai filho de Tristão Gonçalves e neto de Bárbara de Alencar. Araripe Júnior era primo legítimo de José de Alencar.” Acessado em 09/05/2015. [[http://pt.wikipedia.org/wiki/Araripe\\_J%C3%BAnior](http://pt.wikipedia.org/wiki/Araripe_J%C3%BAnior)]. Vale salientar que a família Araripe foi uma das mais importantes do Cariri, inclusive de Exu e donos da fazenda onde nasceu Luiz Gonzaga, no atual distrito de Araripe.

<sup>182</sup> Trecho retirado do romance de Manuel de Oliveira Paiva, *D. Guidinha do Poço*, São Paulo, Saraiva, 1952, p. 89 e citado por Tinhorão (2012, p. 98)

interessado nos cantos melódicos destinados a animar as rodas de samba, e sim apenas no toque de acompanhamento da cantoria do improviso tipo desafio que, por seu ponteado, realmente se fazia não no fácil estilo rasgado, mas na ‘ponta da unha’.

Excetuada essa peculiaridade do samba matuto nordestino específica do sertão cearense, o romancista revalava que, no geral, a síntese negro-brasileiro-européia da dança de roda, com castanholar de dedos do fandango e umbigadas africanas, expandira-se por todo o Brasil de forma avassaladora naquela segunda metade do século XIX. (TINHORÃO, 2012, p. 98)

Esses trechos destacados por Tinhorão servem para mostrar a existência de um tipo de manifestação musical tradicional do sertão que, de uma maneira ou de outra, ainda existe no Cariri cearense desde pelo menos meados do século XIX. Uma tradição cuja existência ainda resiste, mesmo com as mudanças possíveis e reais que aconteceram ao longo de todos esses anos, quem dirá da realidade musical do Cariri no início do século XX, período em que, tanto Gonzaga (em Exu) quanto Teixeira (em Iguatu) eram crianças e adolescentes.

Essa relação claramente perceptível entre o “baião de Gonzaga” e o “baião de ponteio” dos violeiros cantadores repentidas, mostra-se ainda mais concreto pelos relatos existentes e, toma maior força no destaque que Tinhorão faz do romance D. Guidinha do Poço, na segunda passagem:

A cena do samba na casa do Silveira começa com a infalível demora na afinação das violas (‘coisa pa me abusá só é quando tocado pega a afiná a viola!’), e continua:

‘Até que enfim, executadas diferentes afinações em cima e em baixo, a viola de melhor regra [**escala inteira ou melhor afinação**] fez a postura do baião, entrando em seguida a marcar, com o polegar no bordão, ao passo que com aquele outro dedo [**que ele não especifica qual é**] passava a pontear um sapateado sereno, encrespado de quando em vez por um trecho vermelho de rasgado. O toque produzia nos circunstantes aquele susto que é sintoma de profunda prazer’. (OLIVEIRA PAIVA, 88 apud (TINHORÃO, 2012, p. 99)

Na concepção de Tinhorão, o baião, entendido como uma forma de cantoria sertaneja vai, aos poucos, se tornar um samba, ou seja, uma festa cuja música permite que os presentes dancem, e não apenas fiquem escutando – de ouvidos bem abertos – a poesia que está sendo apresentada ao som das violas. Quando o autor diz que “sempre com a mesma precisão de observação, Manuel de Oliveira Paiva prosseguia mostrando como a dança-cantoria do baião constituía, na verdade, uma forma de samba sertanejo” (TINHORÃO,

2012, p. 99) ele começa a esclarecer (ou sugerir uma possibilidade) como se deu a sua transformação. E continua:

O romancista, aliás, não deixava dúvida quanto ao fato de a ‘fonção de samba’ cearense referida pelo personagem Silveira constituir, tal como o fado carioca descrito por Manuel Antonio de Almeida, não apenas dança e ritmo determinados, mas uma sequência de diferentes toque e cantorias, comandadas no caso desse samba sertanejo pela cadência das violas e das batidas características do baião ou rojão. (TINHORÃO, 2012, p. 99)

O autor ainda destaca um importante trecho, que, além do baião, cita uma importante manifestação musical também do Nordeste: o aboio. Ele transcreve: ‘Prolongavam muito determinadas sílabas num misto de canto e aboiado, e principalmente o final do último verso. Às vezes a modulação parecia ir com aquele pinotear cadenciado do rojão.’ (OLIVEIRA PAIVA, 90 apud (TINHORÃO, 2012, p. 100) Tinhorão complementa com o seguinte:

A esta altura não havia dúvida de que o baião mestiço sertanejo havia degenerado em samba do tipo negro-brasileiro de inspiração africana, pois Secundino queixava-se de não conseguir ouvir todos os versos (‘mas é uma zoada dos seiscentos, muita coisa se perde!’) e, em dado momento, aparece a clássica umbigada indicada pelo emprego, na descrição, do verbo *atirar*. Atirar com alguém, numa dança de roda, é convocar essa pessoa para o centro do terreiro com um avanço frontal do corpo, simulando (ou aplicando) uma umbigada.”<sup>183</sup> (TINHORÃO, 2012, p. 100)

O que Tinhorão pretende demonstrar em seu texto, é que a descrição feita por Oliveira Paiva, apresenta um “baião estilizado” (baião como samba), já dando uma outra forma ao “baião ponteadado” dos cantadores. Neste sentido ele diz:

A certeza de que se tratava agora de um samba no estilo negro-baiano ou sulista com que os antigos batuques de africanos passaram a se apresentar pelos fins do século XIX estava em que, conforme Oliveira Paiva revelava, uma das dançarinas, a Carolina, já aparecia na roda dançando o miudinho, com seus movimentos de remelexo apenas da cintura para baixo. (TINHORÃO, 2012, p. 101)

Na década de 1940, o Brasil vivia uma época de “invasão musical/cultural” como alguns autores chamam. Vários gêneros internacionais de música estavam presentes e predominavam nos salões e nas gravações dos fonogramas da época, influenciando muito os

---

<sup>183</sup> Os dançarinos batiam uma barriga na outra, umbigo contra umbigo.

cantores brasileiros. As valsas, os boleros, os tangos e inúmeros outros gêneros – e a música que chegava dos Estados Unidos através dos filmes – faziam parte do repertório de diversos artistas de renome na capital do país, o que contribuiu para a proliferação destes gêneros no cenário da música nacional, principalmente, através do rádio. Até o samba, bastante presente na época, já estava recebendo influências estrangeiras e, possivelmente, sofrendo transformações, chegando à forma que aparentemente nos apresentam como genuína e, que atualmente, considera-se como “samba de raiz”.

Nessa época (1940), Luiz Gonzaga já estava vivendo no Rio de Janeiro, então capital da República, local de grande efervescência cultural, tanto nacional como internacional. Gonzaga, que também se encontrava “preso aos ditames desse modelo” de se fazer música, pois era o que estava em moda naquele ano, tinha em seu repertório todo tipo de música (menos a música da sua região natal). O músico tocava ao acordeom os clássicos de gêneros internacionais e alguns nacionais, como o tango e o choro, respectivamente. Como ele próprio dizia, queria ser um “negro fino” e não ser chamado de “pau-de-arara”.<sup>184</sup> Para isso tentava se adequar ao que estava na moda – em maior evidência.

Antes de ter gravado seu primeiro *baião* em estúdio, Gonzaga, instigado pelo desafio de um grupo de estudantes cearenses, na mesma década, percebeu que seria importante para a sua carreira profissional direcionar seu trabalho para um repertório que lembrasse a sua cultura e todo cabedal cultural que absorvera durante a infância e a juventude, em Exu. No entanto, mesmo com a oportunidade de gravar ainda não foi possível, naquele momento, registrar em disco o repertório regional que queria.

Durante o ano de 1941, Luiz Gonzaga gravou nove músicas, mas, apenas umas delas era uma composição que “lembrava” as músicas da sua região de nascimento. Após cinco anos gravando músicas de gêneros variados e, em sua maioria, músicas instrumentais, Luiz Gonzaga buscou um parceiro para uma empreitada de vanguarda: iniciar um projeto cujo objetivo principal era lançar em disco um repertório que fosse novo para a época e, que, ao mesmo tempo, fosse uma música representativa do Norte. Gonzaga iniciou este projeto com o cearense Humberto Teixeira, advogado e compositor. No depoimento que deu a Nirez (1995), Humberto Teixeira conta em detalhes como isso aconteceu.

---

<sup>184</sup> “Pau-de-arara” era uma expressão pejorativa utilizada por pessoas do Sul, para denominar as pessoas que iam do norte do país para aquela região.

Segundo consta, a ideia era lançar um ritmo novo, ou seja, criar uma música que fosse nova, porém, que carregasse os traços característicos da cultura do povo do Nordeste do Brasil.<sup>185</sup> Luiz Gonzaga era um exímio acordeonista, mas, precisava de alguém – um poeta – para colocar letras nas suas melodias. A literatura conta que, em comum acordo, ambos resolveram dar certo polimento ao baião, já existente como ritmo no Nordeste, porém, não existia como música mesmo, com melodia, letra e instrumental específicos. Em agosto de 1945 surgiu então, o gênero musical que transformou a música popular brasileira e o modo de pensar a vida do brasileiro do sertão. O sucesso do *baião* foi total. Vale salientar que, pouco tempo antes de entrar em contato com Humberto Teixeira, Gonzaga havia procurado o compositor Lauro Maia, também cearense e cunhado de Teixeira. Diferente deste último, Lauro Maia não quis firmar a parceria com Luiz Gonzaga, alegando que já estava envolvido com o *balanceio*, um ritmo que estava tentando lançar no mesmo período. Em um trecho da entrevista de Humberto Teixeira concedida a Nirez, o compositor conta:

Luiz acha que o *balanceio* só não se nacionalizou nem obteve a fama e o sucesso que o baião teve devido aquela história do tempo roubado do ritmo do *balanceio*. O Luiz diz isso. Cada vez que nós íamos botar o *balanceio* pra execução em qualquer tipo de orquestra eles claudicavam. (canta sugerindo o ritmo do *balanceio*) Tam ti que Tim tlum tum. Aquele tempinho roubado enrolava tudo. Enquanto que o baião era um negócio uniforme. (canta sugerindo o ritmo do baião) Tam ti tam pim pê te”. (TEIXEIRA, 1995, p. 30-31)

O *balanceio*, ritmo desenvolvido pelo compositor cearense Lauro Maia, misturado ao ritmo cadenciado das violas serviram de inspiração à criação do *baião*. Três dias após a gravação da música “Asa Branca”, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga compuseram o primeiro *baião*, a homônima “Baião”.

[...] Três dias depois nos reencontramos e aí nós já fizemos, de pedra e cal, o primeiro baião que se gravou em todo o mundo e que recebeu o nome de Baião. Gênero: baião. [...] Um tanto preso, eu me sentia como se estivesse com bitola porque aquela coisa toda pinicadazinha, cortada, sujeita e presa àquele ritmo quadrado e coisa e tal, mas eu tava elaborando no Rio. Eu e o Luiz. Logo depois nós descobrimos que podíamos deixar o ritmo mais solto e extravasar o nosso lirismo e coisa. Tanto que depois veio Juazeiro, veio Xanduzinha e tantos outros que o ritmo passava a ser coisa de ordem, eu não digo secundária porque foi a grande mola propulsora da campanha, mas que nós não podíamos ficar presos, né? Nós não podíamos prender a letra, o nosso lirismo ou a nossa mensagem

<sup>185</sup> Naquela época a região ainda era chamada de Norte, porque não havia uma divisão geopolítica como agora.

dentro daquilo. E aquilo foi o início, digamos assim, de centenas de músicas que nós fizemos juntos” (MATTOS, 2013, p. 34)

E o que é o baião? De onde vem o baião? A literatura que trata do tema parece ter esgotado todas as possibilidades de maiores suposições a respeito da etimologia da palavra. Assim, todas as definições apresentadas aqui já se encontram devidamente registradas em livros e dicionários, especializados ou não. Aproveitando este material, o que fiz foi conduzir uma discussão sobre o que apresenta essa literatura, identificando que conceitos se modificaram, já que o *baião* foi se transformando ao longo do tempo.

Com a sua afirmação na cena musical da época e prestígio adquirido como gênero musical, vários cantores da época aderiram a grande moda e começaram a gravar baiões. Porém, o que se pode entender a respeito do baião antes da sua consolidação deve ser estudado na literatura disponível. Sobre isso Elba Braga Ramalho diz:

Várias performances populares de canto e dança, com uma rica variedade de ritmos; o conjunto de estilo poético-musicais de que se compõe uma performance de cantoria; uma única modalidade poética ou várias delas, em seqüência ininterruptas; intermezzos entre as estrofes dos improvisos dos cantadores; alegre repicar de sinos nas igrejas de Recife. Termo derivado – abaianado – é aplicado às variações rítmicas das bandas de pífano, e também aos cultos afrobrasileiros do Recife. (RAMALHO, 2001, p. 132)

Sem dúvida, além do que disse Ramalho, o substantivo masculino baião traz à mente dos brasileiros, a princípio, dois significados: o de ser música e o de ser comida (um prato típico do Nordeste do Brasil, conhecido como “baião-de-dois”, chamado carinhosamente, pela “lei do menor esforço” tão comum também nesta região, simplesmente de baião). Em atenção a isso, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga compuseram a música “Baião de Dois”, gravada por Emilinha Borba.

A maior parte das publicações que tratam da etimologia da palavra baião como música não foi muito além do que, já há muitos anos, apresentavam os dicionários de folclore ou de música brasileira. O Novo Aurélio Século XXI (1999) – é válido destacar que não é especializado em música – apresenta três acepções para a palavra baião. A primeira, como “dança e canto popular, ao som de viola e doutros instrumentos”, remetendo o leitor em seguida para baiano (adjetivo), fazendo referência a uma “antiga dança de pares, espécie regional do lundu, em que os parceiros eram convidados às vezes com umbigadas, às vezes com acenos de mão ou de lenços, ou ao som de castanholas.” (FERREIRA, 1999, p. 255) A segunda, como “pequeno trecho instrumental que os contendores executam nos desafios para

dar tempo ao adversário de preparar a sua resposta”, deste modo remetendo a rojão que é o “toque arrastado ou rasgado, de viola ou guitarra portuguesa” ou até um “baião mais rápido que acompanha os trechos mais fogosos das cantorias e desafios.” (FERREIRA, 1999, p. 1778) Por fim, a terceira, define o baião como “um pequeno trecho de música que acompanha o canto, nos desafios e cantorias, e que, desenvolvido independentemente da cantoria, originou um gênero musical sertanejo de canto e dança.” (FERREIRA, 1999, p. 255)

É notório que as três definições apresentam o baião como música, embora com alguns aspectos diferentes. No primeiro é “canto” (e dança), no segundo é apenas um “trecho musical” de um complexo maior e no terceiro é uma “música que acompanha” o canto na cantoria.

Ainda com relação às definições dos dicionários temos, no Dicionário da Música Brasileira – DMB, as mesmas definições do Novo Aurélio Século XXI. O importante diferencial está na apresentação do baião como “gênero de música popular urbana” surgida “em 1946 com o sucesso da composição Baião de Luiz Gonzaga com versos do advogado cearense Humberto Teixeira.” (MARCONDES e RIBENBOIM, 1998) O grande sucesso do baião no Brasil rendeu-lhe até reconhecimento internacional, fazendo com que o ritmo fizesse parte da trilha sonora de filmes e sua popularidade permitiu-lhe imitações. O mesmo dicionário chega a informar que o baião influenciou até a música do conjunto inglês “The Beatles”, indicando ainda a audição de “She Loves You”, composição de John Lennon e Paul McCartney, como prova. Na verdade, não há nenhuma relação entre ambas as músicas.

O surgimento da *bossa nova* na década seguinte (1958) e a concorrência com o *rock* na década de 1960 (no Brasil) fizeram o *baião* perder espaço nos meios de comunicação, mais especificamente no rádio. Assim, até o princípio da década seguinte (1970) o *baião* foi, sem muito destaque, apenas mais um ritmo do Nordeste no meio do vasto repertório da música popular brasileira. Embora, sorrateiramente, o baião estivesse presente em diversos momentos importantes, como trataremos no item 0Capítulo VI – BAIÃO: MÚSICA POPULAR BRASILEIRA na Capítulo V – COMPLEXO MUSICAL.

Ainda no DMB o verbete *baiano*, sinônimo de *baião*, aparece como “dança viva” presente na quase totalidade dos estados do Nordeste do Brasil, dando destaque para Pernambuco. Silvio Romero classifica baiano como “dança e música ao mesmo tempo”,



relacionando-o com a *umbigada*. *Baiano* aqui é mais uma das danças típicas dos sambas (festas; bailes populares) do Nordeste, que pela classificação de Oneyda Alvarenga, é *lundu*.

Assim também mostra Passos (1972), ao falar de baião como “uma das danças mais apreciadas do Nordeste brasileiro deste o século XIX”, mas, que “somente a partir do ano de 1944 ganhou extraordinário interesse no mundo artístico, radiofônico e fonográfico nacional”.

A respeito do surgimento da palavra baião, lê-se ainda que é corruptela de “bailão” ou “baile grande”, talvez, como “balho”, em Portugal, enunciando “baile”. Acredita-se, também, que baião seja corruptela de “baiano”, indivíduo nascido no estado da Bahia (no Brasil). Neste caso, julga-se que tenha se originado do lundu-baiano, de procedência geográfica baiana, como afirmava Alvarenga.

Passos (1972, p. 289) menciona a presença do baião no folguedo “Bumba-meu-boi”, mas, não que toda peça musical do bumba-meu-boi seja baião. Percebe sua presença também nas “bandas-de-pife” de todo o Nordeste, que também executam o baião (ritmo), principalmente, instrumental. Fala ainda do baião em Conquista, cidade situada no Sul da Bahia (hoje Vitória da Conquista), onde o baião se assemelhava ao tango, na verdade ao “tango brasileiro” ou “tanguinho”, conhecido como “maxixe”.

O autor faz uma observação interessante, confirmando a ideia do baião como um gênero musical:

A meu ver, ‘baião’ – na sua multiplicidade de formas – é tão generalizado no Nordeste, que se pode equiparar – em diversidade – às manifestações populares qualificadas de ‘samba’ e ‘batuque’, correntes em todo o Brasil.” (PASSOS, 1972)

Como é possível notar, a palavra baião já está devidamente dicionarizada, mas, isto não quer dizer que não seja possível emitir uma opinião sobre o assunto, concordando ou discordando do que já está impresso. Deve-se levar em conta, também, que ainda há certos pontos a serem analisados. Um desses pontos refere-se à definição de alguns autores de que baião (substantivo masculino) é uma variação de baiano (adjetivo). Já outros não admitem o baiano como o nativo da Bahia, mas, como uma “antiga dança de pares, espécie regional do lundu, em que os parceiros eram convidados às vezes com umbigadas, às vezes com acenos de mão ou de lenços, ou ao som de castanholas.” (FERREIRA, 1999, p. 255)

As definições que até hoje podem ser encontradas do termo baião sempre fazem referência a um pequeno trecho musical executado por viola e/ou rabeça, mesmo com variações. Tal trecho refere-se tradicionalmente ao *intermezzo* que antecipa o verso cantado pelo cantor. É interessante verificar também que esse trecho instrumental entre um verso e outro dos contadores, é também chamado *rojão*. O Novo Aurélio Século XXI (1999, p. 1778) diz que rojão é um “toque arrastado ou rasgado, de viola ou guitarra portuguesa”. De fato, o que se entende é que o ritmo do baião ou rojão, executado ou desenvolvido independentemente da cantoria, deu vida a um gênero musical.

O confronto entre várias palavras insinua a origem de baião: bailador de baiadô, ou seja, aquele que baia ou baila. O baiador dança o baiano, que é apontado como “semelhante ao samba” e “provavelmente originado deste”. Mario de Andrade diz que “o povo em geral, no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, quando falava em ‘baiano’ [1928], se referia a uma dança não cantada.” (ANDRADE, 1989, p. 35) A explicação de Mário de Andrade é que baiar vem de balhar e de baiar se fez baião. Assim, baiano é a dança e o dançarino é o baiadô, equiparado a dançador, bailador. (ANDRADE, 1989, p. 34) Assim Mário de Andrade o descreve:

Baiano e baião são o mesmo. Parece que se deu no caso uma colisão homonímica entre Bahia (donde vem o Bahiano) e bailar (donde vem possivelmente nosso verbo baiar e a nossa dança baião). De baiar saiu baião interpretado por alguém por baiano e generalizado assim. Ou, vice-versa, de baiano de dança veio o baiano, interpretado como baião por alguém que imaginasse em baiar, bailar, dança. E neste caso baiar é que viria de baião e este de baiano. (ANDRADE, 1989, p. 35)

O dicionário Cravo Albin já inicia o verbete “baião” considerando-o um gênero musical, mas não diz o que o caracteriza. A partir do lançamento da música homônima, o baião tornou-se um gênero de grande sucesso, permitindo o lançamento de outras músicas com o mesmo ritmo, tradicionalmente binário, completando sua célula rítmica básica em um único compasso.<sup>186</sup> O baião era chamado de “coqueluche nacional”<sup>187</sup>, uma espécie de música que todos gostavam e tinham interesse, desbancando a posição de destaque do samba à época.

<sup>186</sup> Outros ritmos, que não o baião (música), também estão presentes dentro do *complexo musical* que é o *baião* (gênero).

<sup>187</sup> Curioso é que “coqueluche” é uma doença altamente contagiosa. No entanto, costumavam usar essa palavra para dizer que esse gênero musical, o *baião*, virou moda e impregnava em todas as pessoas do país.

No ano de 1950, Luiz Gonzaga e Zedantas<sup>188</sup> lançaram a música “A Dança da Moda”, que aludia ao ritmo de sucesso. Essa composição foi o ponto de partida para que vários artistas começassem a gravar baiões. A cantora Carmélia Alves ficou conhecida como a “Rainha do Baião”, título dado por Luiz Gonzaga. Mais tarde, a cantora Claudete Soares seria coroada a “Princesa do Baião” e Luiz Vieira, o “Príncipe do Baião”.

Com tanto sucesso do gênero, a música “Delicado” (um baião) de autoria de Valdir Azevedo ganhou até imitação italiana, a música “O Baião de Ana”, interpretada pela atriz italiana Silvana Mangano no filme “Arroz Amargo”. A música era de autoria dos italianos V. Roman e F. Gionda.

Em 1953, o filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto ganhou menção especial no festival de Cannes, na França, por conta de sua música, baseada no baião “Muié Rendeira” (de Zé do Norte), hoje tão conhecida que é considerada de domínio público.

Com o surgimento do *rock and roll* e sua chegada ao Brasil, o *baião* praticamente caiu no esquecimento na década de 1960. Porém, graças à persistência de vários artistas que se empenharam na sua manutenção, o gênero tomou novo fôlego na década de 1970 e hoje ainda existe.

O *Tropicalismo*, um movimento cultural encabeçado pelos músicos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, e outros, fez ressurgir o *baião* a partir de uma nítida inspiração do repertório de Luiz Gonzaga. A “estética da música Nordestina” fundiu-se ao aparato eletroeletrônico do *rock* na década de 1970. A música “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, lançada no Festival de Música da Record, de 1967, evidenciava bastante essa influência.

Ainda na década de 1970 surge o *baioque*, da fusão do *baião* com o *rock*.<sup>189</sup> O compositor Chico Buarque lançou na mesma década (1972) a música homônima, “Baioque”, que fazia parte da trilha sonora do filme Quando o carnaval chegar”, de Carlos Diegues.”Baioque” não fundia os dois ritmos exatamente, mas, intercalava (na mesma música) o *rock* e o *baião* em certos trechos da música, procedimento reforçado pela letra da composição. O cantor e compositor baiano Raul Seixas também fez o mesmo, na música “Let Me Sing, Let Me Sing”, um “rock abaianado” como ele chamava.

<sup>188</sup> Zedantas foi o segundo parceiro musical mais importante de Luiz Gonzaga.

<sup>189</sup> *Rock*, em português, é roque.

A história do *baião* é bastante interessante, não apenas porque – como dizem alguns autores – foi “a única música regional brasileira” que conseguiu projeção nacional e internacional (pois, aí, falaríamos do *samba* também e outros gêneros), mas, por sua importância mesmo. O encontro de Luiz Gonzaga com Humberto Teixeira, a fim de produzir uma música que pudesse “concorrer” com o *samba* e os gêneros internacionais de sucesso, na década de 1940, é o marco mais interessante. E saber que isso deu certo é instigante. Motivador.

É claro que a projeção alcançada pelo *baião*, por suas características, também deve ser levada em consideração, já que não aconteceu o mesmo com vários outros ritmos brasileiros, até mesmo alguns lançados pelo próprio Luiz Gonzaga. Em suma: o *baião* já existia como manifestação folclórica, mas, não como gênero musical. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, ao urbanizá-lo criaram algo novo, ou seja, inseriram ou combinaram elementos que de contextos culturais diferentes, que isolados não se encaixavam nos padrões radiofônicos e estético possíveis para uma grande campanha. Não se falava de *baião* como um ritmo específico ou muito menos, como um gênero. Quando se falava de *baião*, (em ambientes sociais restritos, geralmente, em pequenas cidades do interior rural do Brasil) as pessoas (os músicos) se referiam a um tipo específico de “batida” usada pelos violeiros. Os cantadores de viola, no momento em que estão iniciando a peleja com seu “adversário”, executam uma introdução enquanto se preparam para cantar ou enquanto pensam na resposta devida ao seu oponente. Esse momento unicamente musical, intermediário às estrofes cantadas pelos dois cantadores, chamava-se *baião*. É o momento em que o cantador “espera” a inspiração.

Tatit (2008) falando sobre as raízes da canção no Brasil diz:

[...] desde meados do século XVIII, na faixa popular, assistia-se à ‘cancionalização’ dos batuques africanos fortalecida pelo aumento da participação de mestiços e brancos das classes inferiores nas rodas musicais. O estalar dos dedos, típico do fandango ibérico e a introdução de acompanhamento de viola são marcas da influência branca e da transformação quase total dos rituais negros em música para a diversão. (TATIT, 2008, p. 25)

Para Tatit (2008, p. 35) “[...] o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular.”

Mário [de Andrade] reconhecia a importância de se contar com uma música popular consistente para qualquer projeto nacionalizante da

música culta. Identificava, com entusiasmo, a evolução do lundu e da modinha como parte da formação de nossa música de raiz, mas atribuía um valor realmente especial às danças dramáticas, aos reisados, congados e ao bumba-meu-boi, na medida em que constituíam fontes rurais mais autênticas e menos sujeitas às contingências instáveis das cidades. (TATIT, 2008, p. 36)<sup>190</sup>

Essa proposta de Mário de Andrade também é adequada ao momento de criação do *baião* como um novo gênero musical. Como diz Tatit (2008, p. 36), ele se refere “a um popular passivo, um folclore representando a ‘fisionomia oculta da nação’, o qual, segundo o autor, só havia se definido no Brasil em fins do século XVIII [...]”. É interessante isso tudo, porque quando Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira foram criar o *baião* pensaram da mesma maneira, ou seja, mostrar ao Brasil uma música desconhecida.

Utilizo a fala de Tatit para montar mais uma parte deste quebra-cabeças. Ele diz:

Villa-Lobos, o compositor erudito brasileiro mais bem sucedido de todos os tempos, embora tenha vivido largamente com os exímios chorões do Rio de Janeiro e, como não poderia deixar de ser, tenha se beneficiado dessa experiência, também ele considerava o folclore rural como a fonte por excelência para a inspiração nacionalista. [...] alinhavando e transfigurando temas musicais do nosso folclore e valendo-se de melodias entoativas (entre o choro e a modinha), do ritmo de batuque e da oralidade inscrita nos coros para atingir soluções admiráveis no campo harmônico, contrapontístico e, às vezes, orquestral. (TATIT, 2008, p. 37)

Para Tatit o “[...] projeto cívico-educacional [...]” de Villa-Lobos também se valeu do folclore como “[...] base consensual às estratégias pedagógicas do músico: [pois para ele] só a cultura popular rural não estaria ainda contaminada pelos desvios e vícios próprios dos centros urbanos.” (TATIT, 2008, p. 37)

Na concepção de Wisnik (apud (TATIT, 2008), a música popular folclórica só é aceita pela “elite cultural” quando lhe convém, ou seja, quando pode ser manipulada – adaptada ou “lapidada” à sua maneira – utilizando os meios mais diversos para isso, porém, quando se torna uma ameaça acaba sendo depreciada ou desvalorizada. Isso acontece ainda, na atualidade, com o *baião*. Um preconceito de grandes escalas e sem justificativas.

Tatit sugere que a canção transforma a manifestação musical popular rural (aparentemente sem forma) em ‘formas musicais’ e isso a estabiliza. Fazendo uma analogia, ao criar o *baião* – e considero que o *baião* foi criado como música urbana – Humberto

<sup>190</sup> Neste trecho Tatit sustenta-se em afirmação de Mário de Andrade, no livro Aspectos da Música Brasileira, p. 31.

Teixeira e Luiz Gonzaga apresentaram uma “nova forma musical”, quer dizer, criaram um novo gênero, cuja forma não se define por um modelo musical restrito e fechado em si, como acontece mais ou menos com o *choro*. O *baião* define-se a partir de algumas “convenções” que podem ser entendidas como “não convencionais” (para a época), mas, que em pouco tempo alcança a simpatia do público e a estabilidade proposta se torna aceitável. E com o passar dos anos torna-se também modelo, um padrão a ser seguido. Ainda segundo o mesmo autor – e concordo com ele – a música popular no Brasil adquiriu “[...] traços particulares [que] acabaram por definir uma história musical à parte [...]” Para ele “[...] o gênero canção virou a ‘música’ do Brasil e, a partir do movimento bossa nova, a música brasileira de exportação.” (TATIT, 2008, p. 44) Infelizmente devo salientar novamente que, o *baião*, enquanto gênero musical, geralmente é esquecido como uma dessas *formas musicais estabelecidas*, responsável colaborador pelo que se conhece hoje como música popular brasileira, pois, o *baião* está presente em diversos momentos importantes do cotidiano das pessoas, e isso não é levado em consideração.

Tatit também faz referência ao *baião* no seguinte trecho:

Para fazer o contraponto com essa forma desacelerada [aqui ele faz referência ao samba dos anos 1940 e 1950] só mesmo o então recém-chegado *baião* de Luiz Gonzaga que, de certo modo, expandiu os impulsos dançantes do carnaval para as outras épocas do ano, só que em forma de forró. (TATIT, 2008, p. 47)<sup>191</sup>

Assim, percebe-se que o Brasil mudou e de certa forma a maneira de pensar das pessoas também, mas, infelizmente ainda há pouca informação sobre o *baião* nos livros de história da música brasileira. É importante lembrar também que, o Nordeste ainda não é olhado como poderia e nem o *baião* admirado como deveria. Sobre esse assunto Humberto Teixeira lamenta, firmando com competência o trabalho realizado.

E aí está toda a saga do *Baião*, que vai completar no próximo ano de 1969, vinte e cinco anos de existência gravada e conhecida. Pouco importa para nós os altos e baixos por que passou, as campanhas que lhe moveram desde aquele dia em que tivemos o privilégio de imortalizar no disco aquele nosso antológico ‘Eu vou mostrar pra vocês...’, primeiro *baião* (título e gênero) gravado em todo o mundo. Queiram ou não queiram alguns (bem poucos, aliás) o fato é que o *baião*, sacudindo quase que dois séculos de música popular

<sup>191</sup> Neste trecho Luiz Tatit refere-se ao fato de Luiz Gonzaga ter “trabalho a sua música” para alcançar um mercado musical diferente do samba (direcionado ao carnaval), que eram as festas juninas. Esse período do ano, no Brasil (como também acontece em outros países), realizam-se festas em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro, no mês de junho. Preciso salientar, porém, que, apesar do comentário, vale à pena mencionar que Luiz Tatit dedica apenas quatro linhas do seu livro ao *baião*.

brasileira, quebrando rotinas e cânones, à ela se incorporou de forma integral e definitiva. E ninguém poderá, jamais, de sua consciência, obscurecer o papel preponderante – etapa ou marco inarredável – que ele representa e há de representar dentro do cancionário nacional”.

The image displays eight musical staves, each labeled 'Zabumba' on the left. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The rhythmic patterns are as follows:

- Staff 1: Quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x).
- Staff 2: Quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x).
- Staff 3: Quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x).
- Staff 4: Quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x).
- Staff 5: Quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x).
- Staff 6: Quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x).
- Staff 7: Quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x).
- Staff 8: Quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x), quarter note (x).

Exemplo musical 8 - Transcrições do ritmo tocado pelo zabumba em diversas gravações de baiões de Luiz Gonzaga.

### 3.7.2. O chote ou xote

“[...] o chote é bom, de se dançar,  
A gente gruda na caboca sem saltar [...]”<sup>192</sup>

O chote é um dos vários ritmos dentro do *complexo musical* a qual chamamos de *baião*. Este, especificamente, é o preferido entre todos aqueles que dançam *baião*. Seu andamento moderado permite ao casal conversar enquanto dançam, além de não causar grande cansaço físico. É um dos vários gêneros musicais importados da Europa e que chegou ao Brasil, possivelmente, através das colônias de moradores formadas no sul do país. O chote do Nordeste tem certas diferenças do chote do Sul, pois sofreu as devidas adaptações para entrar nos forrós, quer dizer, nas festas populares.

Segundo Ramalho (2001, p. 19) “o mais relevante fator de modernização [da sociedade brasileira] foi, sem dúvida, a implantação da sede da monarquia portuguesa no Rio de Janeiro em 1808, em virtude da invasão de Napoleão a Portugal.” Para a autora “a moda européia passa a ser lugar comum no cotidiano das elites” com as companhias de teatro, ópera e dança. Deste modo, “nas reuniões sociais, proliferam bailes com repertório das principais danças de salão européias, tais como polcas, marchas, valsas, schottiches (ou schottisches) ou quadrilhas.” (RAMALHO, 2001, p. 19)

Para Sadie (SADIE, 1994, p. 838) o xote (xótis, que vem do alemão Schottisch ou Schottische) é uma dança em roda, como a polca, porém mais lenta. Foi introduzida na Inglaterra, em 1848, como “polca alemã”. Já foi sugerida uma relação com a ecossaise (que também significa “escocesa”) que é mais rápida. O chote tem um ritmo mais vivo que a Valsa, porém, mais lento que a Polca.

No Brasil, o gênero apareceu aproximadamente em 1850 com imenso sucesso, sendo adotado pelos mais variados grupos instrumentais (como os “chorões”). Abasileirou-se a tal ponto, que no Nordeste brasileiro, executado por sanfonas em bailes populares, mudou o nome para ‘xótis’. (SADIE, 1994, p. 838) A palavra, que no alemão é feminina, abasileirada virou substantivo masculino: o xote.

<sup>192</sup> Trecho da música “No meu pé de serra”, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga.



Muitos também escrevem xote com “ch”, ou seja, chote, como “dicção popular” (ANDRADE, 1989, p. 139) da mesma palavra alemã. A afirmação de que o xote é o ritmo preferido da maioria dos dançarinos no *farró* leva em consideração vários fatores. Consideram o xote, dentre os vários ritmos presentes nas festas o mais fácil para se dançar, portanto, mais simples e menos vergonhoso para os dançarinos novatos: o famoso “dois pra lá e dois pra cá”.

Enquanto o baião e farró (ritmo) exigem rapidez nos movimentos corporais, portanto, mais técnica, criatividade e resistência física do corpo, o xote prende pela malícia. Uma malícia diferente do que acontece nos ritmos mais acelerados, com o “rala-bucho”<sup>193</sup>, pois, é no xote que as paqueras se iniciam. O movimento lento, constante e ritmado do xote permite uma aproximação entre os dançarinos e, esse contato físico, oportuno para as conversas ao “pé-da-orelha”, permite as “cheiradas no cangote”, responsáveis, sem dúvida, pela escolha e eleição do xote na preferência dos dançarinos. Essa característica serviu como inspiração para diversas músicas de Luiz Gonzaga, falando justamente da abertura que o xote dá às conversas entre os casais.

O ritmo moderado/lento do xote serve também às composições saudosistas ou à narração de histórias. As melodias tristes também se encaixam com o ritmo do xote, caracterizado pelo segundo tempo forte no compasso binário simples (2/4). Mas, é preciso não confundir algumas toadas com xotes lentos.

O andamento do xote é geralmente em pulsação de 72 a 84 bpm<sup>194</sup> no compasso 2/4. Ikeda (1990) descreve o xote com “motivos melódicos curtos, tendo regularidade e acentuada contraposição entre os acentos fortes (tésis: 1º tempo de compasso) e fracos (arsis) intercompassos, com frequente ocorrência do ritmo anacrústico e acéfalo nestes”. O autor observa também que o xote “possibilita breques (interrupção da melodia e do acompanhamento instrumental bruscos a cada conclusão de frases melódicas) o que lhe dá grande expressividade rítmica”.

---

<sup>193</sup> En español: Friccionar vientres.

<sup>194</sup> B=batidas. P=por. M=minuto.

Exemplo musical 9 - Transcrições do ritmo tocado pelo zabumba em diversas gravações de chotes de Luiz Gonzaga.

### 3.7.3. O xaxado

“Xaxado é dança macho  
 Dos cabras de lampião.  
 xaxa, xaxa, xaxado, primo do baião.”<sup>195</sup>

O significado da palavra xaxado está diretamente relacionado à dança com o mesmo nome e, conseqüentemente, à existência de um ritmo musical necessário a essa

<sup>195</sup> Trecho da música “Xaxado”, de autoria de Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil, gravada em 1952.

dança. O xaxado está associado também a atitudes de forte teor masculino, vinculado à tradição do *sertanejo macho*.

Uma rápida olhada no Novo Aurélio Século XXI vê-se que xaxado é “dança masculina originária do alto sertão de Pernambuco e divulgada por cangaceiros até o interior da Bahia.” (FERREIRA, 1999, p. 2095) Ora, então xaxado é dança de homens e ainda mais de cangaceiros?<sup>196</sup> Sobre o significado da palavra a literatura mostra que o termo xaxado vem de xá, xá, ou seja, a onomatopeia do rumor das alpercatas arrastadas no solo, durante a dança dos cangaceiros: o chiado provocado por suas sandálias durante a dança.

O ruído provocado pelas sandálias é semelhante aquele causado pelo ar que sai entre os dentes, quando alguém na forma popular quer pedir silêncio, ou, quando se procura imitar o som de um pneu esvaziando. Não com o fonema /si/, mas /xi/ ou /chi/. Na música “Sala de Reboco” de José Marcolino, interpretada por Luiz Gonzaga, é possível perceber o exemplo dado acima, embora a música não seja um xaxado, mas um xote. Nesta música, Luiz Gonzaga demonstra exatamente esse chiado com a boca, imitando o som das sandálias arrastando no chão.

O xaxado é geralmente associado à dança do “cabra macho”, ou seja, do indivíduo destemido do Nordeste e este fato curioso se reflete num ritmo bastante forte e muito intenso. Esta alegoria se dá pelo fato da associação do xaxado com o *cangaço*, uma relação com “os cabras” (os integrantes) do bando de Lampião.

No CD “Luiz Gonzaga volta pra curtir”, gravado ao vivo em 1972, o próprio Gonzaga fala sobre isso na música “Olha a Pisada”. Gonzaga faz alguns comentários sobre o assunto dentro de uma narração da passagem de Lampião por Juazeiro do Norte. Em certo trecho, num tom de brincadeira e deboche durante o show, Luiz Gonzaga classifica como “xaxadim de corno”<sup>197</sup> a música que estava sendo tocada, num instante em que os músicos, por um momento, parecem cansar e diminuem o andamento, fazendo perder o “espírito” da música.

Mais especificamente sobre seu ritmo, vale destacar que o xaxado entre os diversos ritmos tocados dentro do *complexo musical* baião é um dos mais contagiantes. É um ritmo que causa uma sensação de intensa energia, provocada talvez e, principalmente, pela última

<sup>196</sup> Cangaceiro: una especie de bandido errante de Noreste de Brasil.

<sup>197</sup> Reclama que a música está fraca, sem vigor.

colcheia do compasso binário simples (2/4), executado pela marreta da zabumba. Este toque relativo ao impulso no segundo tempo, que proporciona o início de um novo compasso é uma espécie de “revigorante” para a música e, conseqüentemente, para quem está dançando.

Ainda sobre o ritmo do xaxado é importante dizer que, a sensação descrita não acontece apenas pelo momento do toque dentro do compasso, mas pela maneira de executar do músico. Uma sensação de renovação que não se destaca na transcrição do ritmo no papel, pois existe uma sensível alteração na batida feita pelo músico. Uma espécie de *sforzando*, além de uma particularidade auxiliada também pela vibração livre da pele do instrumento, no único momento onde isso é possível ou permitido, para a sua “exata” sonoridade.

Ritmicamente falando, muitas performances (apresentações, exibições) realizadas por músicos, durante uma exibição de virtuosismo, acontecem durante a execução de um xaxado. Seu ritmo permite tais “ousadias” e, quando bem executado, causa uma espécie de catarse no público.

Luiz Gonzaga, juntamente com alguns parceiros, compôs músicas que falam do xaxado e que o explicam. A música de título homônimo é um exemplo deste metagênero:

### Música: **Xaxado**

Autores: Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil

Interpretação: Luiz Gonzaga

Ritmo: Xaxado (2/4).

Gravadora: RCA Victor – 80-0977-b

Data: 03/07/1952 – lançada em setembro de 1952.

Xaxado é dança macho	Quando eu entro no xaxado
Dos cabras de Lampião	Ai meu Deus, eu não paro não!
Xaxa, xaxa, xaxado	Xaxado é dança macho
Vem lá do sertão	Primo do baião
Xaxado, meu bem xaxado	Xaxado, meu bem xaxado
Xaxado vem do sertão	Xaxado vem do sertão
É dança dos cangaceiros	É dança dos cangaceiros
Dos cabras de Lampião	Dos cabras de Lampião
É dança dos cangaceiros	
Dos cabras de Lampião	

### Música: **Olha a pisada**

Autores: Luiz Gonzaga e Zedantas

Disco: Luiz Gonzaga Volta Pra Curtir  
 Ritmo: Baião-xaxado (2/4).  
 Interpretação: Luiz Gonzaga  
 Gravadora: RCA Victor / 80-1277-A  
 Data: 12/03/1954 – lançamento em junho de 1954.

Assim era que cantava	Em Pernambuco ele nasceu
Os cabras de lampião	Lá em Sergipe ele morreu
Cantando e xaxando	Serenata ninguém deu (o seu reinado a ninguém deu)
Nos forró do sertão	Mas o xaxado tem que ser meu

Entrando numa cidade	Olha a pisada
Ao sair d'um povoado	Tum tum tum
Cantando a rendeira	Olha pisada
Se danavam no xaxado	Tum tum tum

Eu que me criei na pisada  
 Vendo os cangaceiros na pisada  
 Cantam com sucesso na pisada  
 De Lampião  
 Olha a pisada: Tum tum tum  
 Olha a pisada: Tum tum tum

### 3.7.3.1.A dança do xaxado

De fato, em sua origem, o xaxado era dança exclusivamente masculina, surgida no sertão de Pernambuco e também do interior do estado da Bahia. Era dançado em círculo: os homens em fila indiana com o pé direito à frente e o esquerdo atrás acompanhavam o ritmo da percussão, batendo o pé anterior (direito) no ritmo ao mesmo tempo que avançavam e arrastavam o pé que estava na posição posterior (esquerdo), numa pose parecida com aquela dos esgrimistas, porém, com as duas mãos para trás.

O xaxado, possível derivação de *parraxaxá* (que era o canto de guerra dos cangaceiros do bando de Lampião) tinha letras satíricas ou com temas sobre invasões e batalhas dos cangaceiros contra a milícia. Era música simplesmente vocal, constituída de quadra e refrão e cantada em uníssono.

Mas por que dança de homens? Conta-se que os cangaceiros no meio do mato não tinham a mulher para formar o par e dançar, daí que sua legitimidade como representantes do “cabra macho e destemido” do Nordeste não permitia a dança de homem com homem.

Neste caso, o seu rifle fazia o papel da dama, quando não dançavam com as duas mãos para trás.

É possível que o xaxado, na sua forma urbana, à base de sanfona, tenha sido proposto por Luiz Gonzaga e, seu ritmo, que mais tarde viria ser tocado à zabumba era executado com os pés. Se não foi o seu “inventor” como música, Luiz Gonzaga foi, pelo menos, seu maior divulgador no país. Embora mais tarde a cantora Marinês tenha sido coroada “Rainha do Xaxado” pelo próprio Gonzaga.

Apesar do aparente anonimato do xaxado ele é bastante conhecido do povo, mesmo inconscientemente. Uma das músicas mais conhecidas do Nordeste e, quem sabe, do Brasil (confundida como de domínio público) é “Mulher Rendeira”, um xaxado composto por Zé do Norte. O acompanhamento da citada música que, geralmente, as pessoas costumam fazer com palmas é a marcação básica do ritmo do xaxado. Esse simples acompanhamento rítmico que se faz com as palmas da mão durante a audição de um *baião* e até do coco para citar apenas alguns é, na verdade, a figura rítmica do xaxado, que erroneamente se generaliza. Ritmicamente falando seria possível dizer que o xaxado é um coco rápido e o coco um xaxado lento. Aqui refiro-me especificamente ao ritmo básico.

O xaxado como ritmo de música também tem relação com o *baião*, fazendo parte deste todo complexo presente nas festas e eventos do gênero. Os xaxados com letra muitas vezes contam histórias, na sua maioria satíricas ou de casos heroicos e de bravura.

The image displays seven musical staves, each labeled 'Zabumba' on the left. Each staff is in 2/4 time, indicated by the time signature. The notation consists of a single line with a clef-like symbol at the beginning. The rhythmic patterns are as follows:

- Staff 1:** Notes: quarter, eighth, eighth, quarter. Rests: dotted quarter, eighth, quarter, quarter.
- Staff 2:** Notes: quarter, eighth, eighth, quarter. Rests: dotted quarter, eighth, quarter, quarter.
- Staff 3:** Notes: quarter, eighth, eighth, quarter. Rests: dotted quarter, eighth, quarter, quarter.
- Staff 4:** Notes: quarter, eighth, eighth, quarter. Rests: dotted quarter, eighth, quarter, quarter.
- Staff 5:** Notes: quarter, eighth, eighth, quarter. Rests: dotted quarter, eighth, quarter, quarter.
- Staff 6:** Notes: quarter, eighth, eighth, quarter. Rests: dotted quarter, eighth, quarter, quarter.
- Staff 7:** Notes: quarter, eighth, eighth, quarter. Rests: dotted quarter, eighth, quarter, quarter.

Exemplo musical 10 - Transcrições do ritmo tocado pelo zabumba em diversas gravações de xaxados de Luiz Gonzaga.

### 3.7.4. O chamego ou xamego

“[...] O chamego dá prazer, o chamego faz sofrer,  
O chamego às vezes dói, às vezes não [...]”<sup>198</sup>

A confusão na definição dos vários ritmos agregados ao *baião* se alonga, chegando também ao que se chama “chamego” ou “xamego”. Sua grafia é mesmo com “ch” e não com “x” (embora usualmente apareça nos discos com “x”). Sua acepção é muito mais forte como uma “excitação para atos libidinosos; amizade íntima, aproximação estreita; apego” (FERREIRA, 1999, p. 452), ou seja, uma atração física carnal entre dois seres humanos, do que como um gênero ou simplesmente um ritmo musical.

Segundo Ramalho (2001, p. 133), xamego é um “estilo de dança variante do baião, também próxima do chorinho carioca em razão de seu ritmo vivo e com letras picantes. Exige muita técnica dos instrumentistas para executá-lo.” Nota-se, dois aspectos que diferem da descrição de Ferreira (1999): a caracterização de “xamego” como uma dança; e sua grafia com “x” e não com “ch”. Isso mostra, justamente, as divergências entre a utilização da palavra pela maioria das pessoas e sua acepção dicionarizada.

De volta ao livro de Ramalho (2001), pela importância de considerações idôneas baseadas em dados de pesquisa séria, embora ainda um pouco superficial sobre o chamego, tem-se que é uma variação do baião e próximo do chorinho, o que não diz muita coisa a um olhar desatento. A não ser quando afirma que “contém letras picantes”, o que vem confirmar sua relação com os atos libidinosos citados no Novo Aurélio Século XXI e “que exige muita técnica dos instrumentistas para executá-lo”. Nos dois casos a autora se refere a uma dança e, ao mesmo tempo, a uma música denominada “xamego”. Mas, é preciso reconhecer esta descrição como um auxílio para conclusões importantes, já que a alegação de proximidade rítmica com o chorinho e sua vivacidade, além da necessidade de bons instrumentistas, mostram que é uma música de andamento rápido e de difícil execução.

Para desenvolver um pouco mais o tema e deixar mais claro o que significa “chamego” utilizarei de informações que se afastam um pouco da obra de Luiz Gonzaga.

---

<sup>198</sup> Trecho da música “Xamego”, de autoria de Luiz Gonzaga e Miguel Lima, gravada com letra em 1958, no LP de mesmo nome Xamego.



Na música “Forró em Caruaru”, composição de Zedantas – um dos parceiros de Luiz Gonzaga – porém, gravada por Jackson do Pandeiro, a palavra “chamego” é utilizada com a acepção encontrada no Novo Aurélio Século XXI (FERREIRA, 1999), ou seja, relação íntima entre duas pessoas. Em certo trecho da letra da música, que contextualiza uma festa que terminou em confusão por causa da briga entre dois homens na disputa por uma mulher, Zedantas utiliza a palavra “chamego” para fazer referência a uma relação íntima entre um casal.

Música: **FORRÓ EM CARUARU.**

(Zedantas)

Disco: Co5397a

[...]  
 Meu irmão Jesuíno  
 Grudou de uma nega  
**Chamego** de um sujeito  
 Valente e brigão  
 Eu vi que a confusão  
 Num tardava a começar  
 Pois o caba de punhá  
 Com cara de assassino  
 Partiu pra Jesuíno  
 Estava feito o sururu  
 Matemo dois soldado  
 Quato caba e um sargento  
 Cumpadi Mané Bento  
 Só fa[r]ltava tu.  
 [...]

Já na música “Xamego” de Luiz Gonzaga e Miguel Lima, a palavra também é usada com a mesma acepção apresentada em “Forró em Caruaru”. A música é de 1944 e foi regravaada por Luiz Gonzaga e Fagner, em 1988. Logo no início desta, no diálogo entre os dois artistas, Luiz Gonzaga pergunta se Fagner sabe o que é chamego e este insinua que não. Luiz Gonzaga então explica como se pode ver a seguir:

[Luiz Gonzaga] - Ó Fagner.

[Fagner] - Ó Lula.

[Luiz Gonzaga] - Tu sabe o que é chamego?

[Fagner] - Diz lá, hôme.

[Luiz Gonzaga] - É forró, rapaz. Forró acoxado. É lascado, arretado. Manda lá...

Música: **XAMEGO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Miguel  
 Lima)

Disco: 130.0050-A.

O chamego dá prazer	Ai que xodó, ai que chamego;
O chamego faz sofrer	Ai que chorinho bom
O chamego às vezes dói.	Toca mais um bocadinho ser sair do tom
Às vezes não	Meu cumpadi chegadinho que chamego
O chamego às vezes róí, o coração.	bom
	Que chamego bom, que chamego bom.
Todo mundo quer saber	(cumpadi Dominginho que chamego
O que é o chamego	bom)
Ninguém sabe se ele branco se é mulato ou	Cumpadi chegadinho que chamego bom
negro.	Que chamego bom, que chamego bom.
E ninguém sabe se ele branco se é multado	Cumpade chegadinho que chamego bom
ou negro.	

    Quem não sabe o que é chamego  
    Pede pra vovó  
    Que já fez setenta anos  
    E ainda quer xodó  
Reclama noite e dia por viver tão só  
Reclama noite e dia por viver tão só

É curioso que, apesar de Luiz Gonzaga afirmar no início da gravação que chamego é o mesmo que forró (um forró mais “acochado”, mais “arretado” – o que não diz nada) a letra da música denuncia que chamego é “um bem querer”, refere-se à intimidade entre duas pessoas e enfatiza tal sentido quando diz que, até a vovó de setenta anos ainda quer “xodó”. Neste caso, “xodó” é sinônimo de namorado, paquera, amante, amor, embora num certo trecho seja cantado: “ai que xodó, ai que chamego, ai que chorinho bom”. A utilização da palavra “chorinho” na letra desta música reforça também o que disse Ramalho (2001, p. 133). Nota-se então, uma confusão, proposital ou não, em relação ao que realmente significa chamego dentro das letras das músicas. Talvez, a ideia seja da associação de um ritmo que é “tão sensual”, “tão malicioso”, “tão convidativo à dança e à paquera” que se chama chamego, justamente para reforçar o que se tenta associar.

Nessa busca da relação de músicas com o significado da palavra, o CD “Fale Comigo” da banda Rastapé (2000) apresenta uma música que também fala de “chamego” ou “xamego” e novamente traz à tona a confusão da grafia e do seu significado. No título da música, no encarte e na contra-capas do CD, aparece a palavra “xamegá” grafada com “x”. Já a letra da música traz chamego com “ch”. Assim, embora no título da música o sentido de “xamego” é de “intimidade entre casais”, na letra chamego é uma dança do nordeste.

Música: **VAMOS XAMEGÁ.**

Compositores: Elino Julião / Dilson Dória.

E cadê a mulher? Onde é que tá?  
Venha cá, mulher, e vamos chamegar.

Chamego é uma dança que tem no  
Nordeste  
Que cabra da peste não passa confusão  
Porque se tocar o chamego, eu danço.  
Olha, eu não me canso mesmo, me  
balanço.

Se tiver morena no meio do salão  
Aí a gente vê a poeira no chão

E cadê a mulher? Onde é que tá?  
Venha cá, mulher, e vamos chamegar

Lá na minha terra a gente não sossega  
A gente chamega que eu vou te contar  
Lá no Ceará, tem muita rendeira.  
Muita fazendeira, lá tem muita dama.  
E ela mesmo chama: venha cá, meu nego  
Vamos pro chamego, vamos chamegar.

Há tempos a palavra chamego tem aparecido em várias músicas. Em 1946, na música “Baião”, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira falavam de chamego como uma dança. Gonzaga canta que entre todos os ritmos (o balancê, o chamego, o samba, o xerém e o próprio baião) a sua preferência é pelo último.

Música: **BAIÃO.**

Compositores: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

Gravadora: RCA Victor 80-0605-B.

[...]  
Eu já cantei balancê  
Chamego, samba e xerém  
Mas o baião tem um quê  
Que as outras danças não têm  
Quem quiser só dizer  
Pois eu com satisfação  
Vou dançar cantando o baião  
[...]

Um fato curioso, anterior a essa letra e antes mesmo do encontro de Luiz Gonzaga com o advogado Humberto Teixeira, deve ser evidenciado. Na ocasião do desafio que travou com os estudantes cearenses, Gonzaga, dias depois, voltou ao bar e, segundo ele, tocou duas

músicas: “Vira e Mexe” e “Pé de Serra”. A segunda foi gravada mais tarde “sob o rótulo de ‘xamego’ [...]”, no entanto, a música é “na realidade uma polca charmosa e alegre.” (DREYFUS, 1997, p. 82). A música “Vira e Mexe” também foi gravada com o mesmo rótulo: xamego.

Segundo Dreyfus (1997, p. 89), em 1941 “a Victor [gravadora] queria contratar um artista para fazer concorrência a Antenógeses Silva, o famoso e extremamente rentável acordeonista da Odeon, a grande companhia rival”. Nesta época, o chefe do setor de vendas da Victor, Ernesto Augusto Matos, descobriu a destreza de Gonzaga no instrumento e permitiu que ele fizesse, no dia 14 de março de 1941, sua primeira gravação solo. Desta vez ele era o artista e anônimos os músicos que o acompanharam. Na ocasião, Luiz Gonzaga gravou quatro músicas, o que correspondia a dois 78 rotações: as músicas “Véspera de São João” (uma mazurca) e “Numa Serenata” (uma valsa) foram lançadas em maio do mesmo ano. No segundo disco, lançado em junho, as músicas “Vira e Mexe” (um xamego) e “Saudades de São João del-Rei” (uma valsa).

Essa passagem, contada por Dreyfus em seu livro sobre Gonzaga importa para o que se quer mostrar sobre o ritmo.<sup>199</sup>

Ele [Luiz Gonzaga] conseguira impor um repertório no qual entravam duas músicas de sabor nordestino e, como se não fosse suficiente, ainda inventava, sem dar a mínima satisfação à gravadora, um gênero musical. Pois a verdade é que o xamego nunca existiu enquanto gênero musical, e ainda hoje, não está registrado em lugar nenhum, sequer na memória popular. ‘Vira e Mexe’ era na realidade um chorinho. Segundo contou mais tarde Gonzaga, ao ouvir a música pela primeira vez, seu irmão José Januário falou: ‘Oxente, isso é xamego!’ Gonzaga gostou do conceito, apropriou-se dele, e ficou utilizando-o para rotular músicas de sua composição, sem que o xamego tenha qualquer característica própria do ponto de vista rítmico. No mais, o comentário de José Januário salientava, com suma fineza, a dimensão sensual da interpretação de Gonzaga. (DREYFUS, 1997, p. 89)

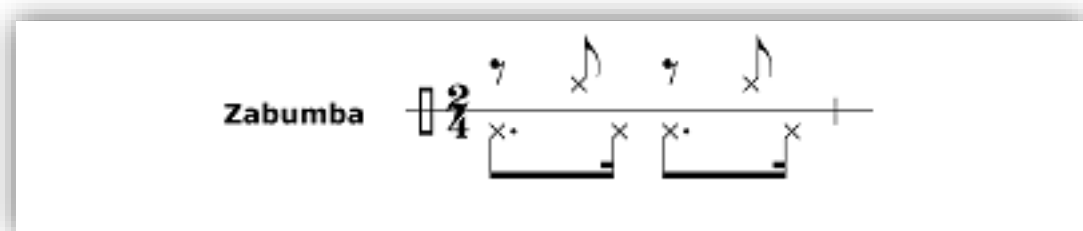
Esse tipo de informação serve não apenas para conflitar questões intrínsecas ao chamego, como perceber que Gonzaga antes mesmo do *baião* já havia tentado lançar algo original.

---

<sup>199</sup> Na transcrição, a autora chama o ritmo de gênero. Esse é um dos exemplos comuns de confusão na utilização da palavra.

Luiz Gonzaga gostava muito de dançar, e numa das gafieiras onde ele tocava ouvia-se também muito *boogie-woogie*. Nesta gafieira Luiz Gonzaga conheceu Guiomar que, além de sua namorada, passou a ser a sua dama (par) para dançar. Guiomar ensinou o *boogie-woogie* para Gonzaga e juntos ganharam vários troféus em concursos.

Em abril de 1943 Luiz Gonzaga gravou “O Xamego de Guiomar”, uma música “que possuía um forte aroma de samba” (DREYFUS, 1997, p. 94), o que mostra que o rótulo já estava se institucionalizando. Ainda mais quando Miguel Lima colocou letra na música “Vira e Mexe” de Gonzaga e mudou o título para “xamego”, tendo como sua primeira intérprete a cantora Carmen Costa. A música foi gravada em fevereiro de 1944 e rotulada como samba (ritmo).



Exemplo musical 11 - Transcrição do ritmo tocado pela percussão em gravações de chamegos de Luiz Gonzaga.

### 3.7.5. O arrasta-pé

A palavra arrasta-pé é escrita assim, com hífen, como mostra o Novo Aurélio Século XXI (FERREIRA, 1999, p. 197) e outros. A junção do verbo arrastar com o substantivo pé (arrastar + pé) formou este substantivo masculino, que quer dizer “baile popular”, ou ainda, “festa familiar, geralmente improvisada, em que há dança”.

No Dicionário Musical Brasileiro (1989, p. 26) “é o mesmo que baile”. É importante salientar que, entre os sinônimos encontrados alguns são já historicamente creditados como sinônimos de festas, quais sejam: choro, forrobodó, forró, gafieira e samba. É também um ritmo musical. O arrasta-pé é a “marcha sertaneja”, ou seja, é o gênero musical das festas juninas nordestinas. No Nordeste, o arrasta-pé tem o “andamento mais acelerado que as marchas juninas do sul”. Mas, além do sinônimo de dança, arrasta-pé também é

sinônimo de forró (festa), já que tanto faz alguém dizer, que vai a um forró ou a vai a um arrasta-pé.

The image shows three musical staves for Zabumba in 2/4 time. Each staff begins with a square box containing a vertical line and a horizontal line, representing the instrument's sound. The first staff shows a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The second staff shows a similar pattern with some notes beamed together. The third staff shows a more complex pattern with a repeat sign and a double bar line.

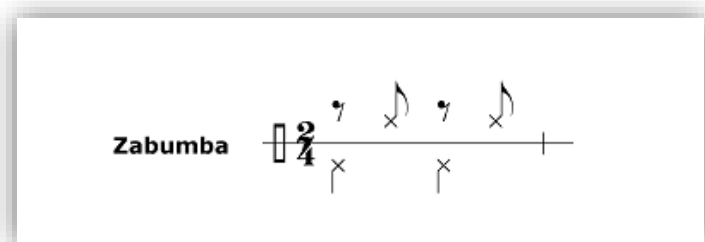
Exemplo musical 12 - Transcrição do ritmo (e variações) tocado pelo zabumba em gravações de arrasta-pé de Luiz Gonzaga.

### 3.7.6. A marcha

Marcha é substantivo feminino. O dicionário DMB confirma que marcha é um “gênero de composição” e seu ritmo pode ser escrito no compasso binário, “mais raramente quaternário, com o primeiro tempo fortemente acentuado [...]” (ANDRADE, 1989, p. 307)

Entre suas várias definições apresenta-se como uma “peça musical em compasso binário ou quaternário, com os tempos fortes acentuados e com andamentos variados e que se destina a marcar ou evocar o ritmo cadenciado do passo de uma pessoa, ou de um grupo de pessoas em marcha”. No Brasil é “gênero de música popular urbana nascida nos ranchos e cordões carnavalescos, em compasso binário, e cuja coreografia consiste num andar ritmado, em voltas.” (FERREIRA, 1999, p. 1283)

É de extrema importância mostrar que o ritmo da marcha associado ao *baião* não é o mesmo das marchas carnavalescas, como são sempre relacionadas, “popularizadas nos blocos carnavalescos como marcha-rancho e marcha de salão”, geralmente, com “a fórmula introdução instrumental e estrofe-refrão”. Foi um ritmo que migrou das marchas militares à dança. (ANDRADE, 1989, p. 307)



Exemplo musical 13 - Transcrição do ritmo tocado pelo zabumba em gravações de marchas de Luiz Gonzaga.

### 3.7.7. O forró<sup>200</sup>

No repertório de Luiz Gonzaga delimitado para esta tese, compreendido no período de 1941 a 1958 não há nenhuma gravação de um forró, ou seja, o músico não gravou nenhuma música com esse ritmo. Há músicas que trazem a palavra forró no título, porém, não podem ser caracterizadas como um ritmo realmente ou um gênero musical neste período.

Apesar disso considero importante explicar o que é o forró, para que o leitor possa se situar dentro da situação e, ao mesmo tempo, entender as várias acepções da palavra. Para isso, novamente utilizarei algumas informações de gravações posteriores ao período informado.

Em 1980, o músico Dominginhos gravou – com a participação de Luiz Gonzaga – a música “Quando chega o verão”, de sua autoria e do compositor Abel Silva. Na introdução da música ouve-se da voz de Luiz Gonzaga e do próprio Dominginhos o seguinte diálogo:

[Luiz Gonzaga] - Dominginhos?!

Dominginhos] - Diga, seu Lula!

[Luiz Gonzaga] - Você abra do ‘oi’ que seu compromisso com o Nordeste é muito sério.

<sup>200</sup> Luiz Gonzaga começou a considerar o *forró* como um gênero musical somente a partir da década de 1960. Apenas em 1958 o músico fez a primeira gravação de uma música em que rotulou como forró. Portanto, esse ritmo não entra no corpo das músicas que escolhi para estudar, pois considero que esta única gravação não poderia mudar toda a proposta. Além disso, como estou discutindo a criação e consolidação do gênero baião não faria sentido falar neste momento do forró. De toda forma, apresento uma descrição muito mais no intuito de explicar o significado da palavra do que do gênero em si. Além disso, já existem trabalhos que cuidam do assunto.

[Luiz Gonzaga] - E eu não sei?

[Luiz Gonzaga] - Você urbanizou o forró. Daqui pra frente tem que ser tudo mais mió.

[Luiz Gonzaga] - Deixe comigo.

No Programa Proposta Luiz Gonzaga apresenta Dominginhos assim:

Na minha esquerda apresento o Dominginhos, que me acompanha desde pixitinho [criança] tocando sanfona. Esse caboclo é o fogo. É o rei do forró. (GONZAGA, 1972)

Quando questionado por Roberto D'ávila sobre o que é o forró Gonzaga diz: “O que for puxado a fole é forró.” (GONZAGA, 1986)

Já em 2003 tive a oportunidade de fazer uma entrevista com Dominginhos durante a sua estada na cidade de Fortaleza, no Estado do Ceará. Na ocasião o músico disse

O forró é um derivado do baião [...] o baião é que foi o começo de tudo [...] aí depois, anos depois, isso aí eu assisti Gonzaga mudando a batida do zabumba. [...] porque a batida do zabumba no baião é uma e do forró é outra. [...] a mudança começou aí, porque falar em forró ele falou logo nas primeiras músicas que ele foi cantando ele foi falando em forró, mas não tinha nada especificado, não tinha batida, né? [...] porque antes do baião a gente conhecia o quê? Coco, rojão, essas coisas que Jackson do Pandeiro cantava, Manezinho Araújo, embolada [...] aí a gente sabe que depois que Gonzaga foi fazendo o baião, um dia eu me surpreendi que ele tava mudando a batida, a forma de tocar do acordeom - a batida do baixo era outra - e o zabumba tinha incrementado mais uma batidinha, que o baião é um pouco mais quadrado [...] e o forró passou a ser mais dinâmico [...]. (DOMINGUINHOS, 2003)

A palavra baião como gênero musical ficou imortalizada através de Luiz Gonzaga, já que designava o gênero musical ao qual sua obra estava estreitamente ligada, porém, nos dias atuais fala-se mesmo é de forró. Toda música cuja referência é o repertório de Gonzaga e cujo conjunto instrumental é formado pelos instrumentos característicos dessa música, também é chamada de *forró*. Por isso, poderíamos dizer que atualmente tudo relacionado ao repertório de Gonzaga chama-se de *forró*, já que o *baião* ficou de “certa maneira” em segundo plano.

Isso não quer dizer que o *baião* não exista mais, o que acontece é que a partir de certo momento músicos, gravadoras, meios de comunicação em geral e todas as pessoas ligadas direta ou indiretamente ao gênero passaram a chamar o *baião* de *forró*.



Embora se fale muito em forró no Brasil e essa palavra tenha um reconhecimento quase imediato por parte da população, são poucas as pessoas que realmente entendem ao que se quer referir. Afirmo isso porque na maioria das vezes a palavra oferece diversos significados e, embora ligados a uma determinada atividade musical, denominam coisas diferentes. De início vê-se que a própria palavra em si oferece uma confusão no entendimento: para alguns denomina uma música; para outros uma dança ligada conseqüentemente a um tipo determinado de música e, finalmente, para outros, forró é o próprio evento onde determinada música é tocada e dançada, quer dizer, quando os dois primeiros acontecem ao mesmo tempo.

Em um comentário escrito por Assis Ângelo em um dos vários CDs do cantor, compositor e sanfoneiro Dominginhos, numa daquelas coletâneas produzidas pelas grandes gravadoras, neste caso a BMG, há o seguinte alerta ao ouvinte: De bom saculejo também são várias outras composições aqui inseridas, como o baião ‘Vem, Morena’, que Luiz Gonzaga e Zé Dantas compuseram há exatos 50 anos, época em que também foi gravado o primeiro forró, Forró de Mané Vito [....].

É importante então, primeiramente, buscar um entendimento sobre o que realmente significa forró, ou seja, o que as pessoas querem dizer quando usam a palavra forró em algum contexto determinado. Poderá se verificar que a mesma palavra, como já foi dito anteriormente, aceita várias acepções, e isso já de início torna o gênero – se é que realmente podemos chama-lo assim - bastante interessante, mas, ao mesmo tempo, complexo.

O erro de Assis Ângelo foi confundir o significado da palavra forró da forma como Zedantas empregou na música “Forró de Mané Vito”, pois o compositor utilizou forró como sinônimo de festa (de baile). Em seu texto, Assis Ângelo fala de forró como gênero musical, embora a música em questão tenha elementos que a caracterizam muito mais como um xote ou um baião. Afirmações como as de Assis Ângelo reforçam a necessidade de uma pesquisa etimológica mais aprofundada, já que dão a entender erroneamente o que caracteriza um gênero musical. Percebo que o que geralmente existe é uma “aceitação” do que dizem os dicionários.

Assim, se for levado em consideração que os estudos sobre a etimologia das palavras mostram que os desdobramentos semânticos que muitas vezes podem ocorrer são comuns, já que a língua é dinâmica, entende-se com maior facilidade as diferentes

interpretações que a palavra forró aceita. Sua origem e as transformações/variações sofridas no tempo e no espaço estão entre os problemas encontrados para a sua caracterização como um ritmo e não apenas como festa, mas, principalmente, como um gênero musical. E, como todas as palavras experimentam mudanças no espaço e no tempo, é importante que se desfaça toda e qualquer possibilidade de interpretação errônea do termo forró, ou seja, é preciso que se defina e organize, explicitando através de informações coerentes, as diferentes interpretações que a mesma palavra aceita e como aplica-las.

O Novo Aurélio Século XXI apresenta a palavra forró como uma “forma reduzida de forrobodó”, “música originalmente apenas instrumental e dança aparentada ao baião, porém com andamento mais acelerado.” (FERREIRA, 1999, p. 932) Já forrobodó é “arrastapé” e quer dizer “farra, troça, confusão, desordem.” (FERREIRA, 1999, p. 932) De início podemos considera-las definições confusas ou ao menos contraditórias. Vejamos: O dicionário declara que forró é uma redução da palavra forrobodó, portanto, esta primeira deveria ser entendida simplesmente como uma contração da segunda, porém, o que vemos são significados diferentes. Neste sentido há algo errado! Ora, se o dicionário apresenta definições distintas para o que deveria ser a mesma coisa, já que segundo o próprio trata-se apenas de uma redução, então estamos diante de um caso diferente do que aparenta ser, pois forró como redução da palavra forrobodó significa outra coisa. O fato é que da forma como o dicionário descreve o significado de ambas é diferente realmente: forró é música e dança, já forrobodó é a festa (o evento social).

O *Dicionário Musical Brasileiro* diz que forró (forrobodó) é “o mesmo que baile, termo empregado especialmente ao nordeste brasileiro.” (ANDRADE, 1989, p. 232) O mesmo dicionário apresenta a palavra função como o mesmo que forró e ambos sinônimos de dança. A única diferença é que função é tida como “baile, festa com dança e cantiga, religiosa ou familiar, para comemorar batizados, aniversários, casamentos ou nascimentos” (Id., Ibid.) enquanto forró é festa bagunçada onde acontecem brigas.

<b>PALAVRA</b>	<b>SIGNIFICADO</b>	<b>FONTE/REFERÊNCIA</b>
<b>Forró</b>	Música/Dança	Dicionário Aurélio
<b>Forrobodó</b>	Festa	Dicionário Aurélio
<b>Forró</b>	Baile (evento social)	Dicionário Musical Brasileiro
<b>Função</b>	Forró (dança)	Dicionário Musical Brasileiro

A etimologia do forró mostra que a aplicação desta palavra ao longo do tempo para denominar certos “eventos” ou “atividades” tem complicado, mas não impossibilitado, o real significado do que se deve entender por forró. Claro que devemos levar em consideração o seu entendimento em contextos históricos diversos. Então, têm-se forró como “forma abreviada de forrobodó” que por sua vez é sinônimo de arrasta-pé (arrastar + pé), que é “baile popular, arrastado, bate-chinela, bate-coxa [...] fobó, forrobodó, forró, rala bucho, samba [...].” (FERREIRA, 1999, p. 932) É ainda “festa familiar, geralmente improvisada, em que há dança”. O Dicionário Musical Brasileiro também define arrasta-pé como baile, e assim, sinônimo de forró ou forrobodó, e cita Carvalho (1928) que diz: “na ponta das ruas vai animado o chinfrim, o forrobodó; a propósito de tudo uma festa de arrasta-pés, regada a aluá [...].”

Em suma: as palavras forró, forrobodó e arrasta-pé designam uma festa onde há dança, mas apresentando pequenas diferenças, já que forrobodó é sinônimo de confusão e arrasta-pé de festa familiar. Assim, arrasta-pé seria o mesmo que função, mas a utilização de ambas (arrasta-pé e forrobodó) com a mesma finalidade é bastante normal na atualidade e qualquer pessoa entende o que se quer dizer, embora a primeira seja mais comum. Com o tempo a utilização destas palavras para denominar festas onde havia confusão caiu em desuso, talvez porque depunha contra o estabelecimento onde a festa acontecia e contra a própria festa, mas, de fato, o que se solidificou foi seu significado simplesmente como festa.

No caso da palavra arrasta-pé, especificamente, deve-se salientar que os dicionários de sinônimos são unânimes na grafia com hífen, ou seja, separando a palavra “arrasta” da palavra “pé”, o que não acontece no seu uso indiscriminado, uma vez que é encontrada grafada também como arrastapé (tudo junto) e arrasta pé (separado e sem hífen).

A formação deste substantivo composto nada mais é do que a designação da própria dança, que deve ser executada arrastando-se os pés no chão. Daí também o porquê de dizer que “o forró levanta poeira.” Atualmente, a maneira de dançar os ritmos presentes nos forrós (festas) tem se modificado bastante e, nem sempre se dança arrastando os pés. A dança é um elemento importante na classificação dos ritmos. O cantor, compositor e sanfoneiro Dominginhos (2003) afirma que arrasta-pé além da própria dança é um ritmo, mas isso será discutido mais a frente.

A *Enciclopédia da Música Brasileira* também atribui à redução da palavra forrobodó o termo forró, designando o local onde aconteciam os bailes, neste caso fazendo referência ao espaço físico. No mesmo dicionário é reforçada a “brasilidade” do vernáculo e não o falso étimo de que tenha surgido da expressão for all (para todos). (MARCONDES e RIBENBOIM, 1998) Já bastante apresentada em novas versões literárias, essa afirmação se confirma desde publicações do século XIX (1833), principalmente em periódicos, onde o termo forrobodó era utilizado na acepção apresentada acima, antecedendo a suposta data das construções das estradas de ferro inglesas de onde surge a versão do anglicismo. Associa-se que durante a permanência dos ingleses no Brasil a expressão for all tenha dado surgimento a palavra forró.

Essa versão, embora já bastante contestada atualmente, tomou força quando o cantor e compositor Geraldo Azevedo fez a canção “For all para todos” em 1983. Que fala justamente sobre isso.

Música: **FOR ALL PARA TODOS**

Compositores: Geraldo Azevedo/Capinam

	[...]	
	For all, Forró, for all,	Para todos de São Paulo ou do Rio de Janeiro
	Forró, for all, Forró, for all...	Pernambuco, Paraíba, Petrolina, e Juazeiro
Para todos os fandangos, para todos os terreiros		Alegria para todos a tristeza sei se não.
Para todos os candangos, para todos os		O inglês da ferrovia escreveu no barracão ( for all) 4x
brasileiros,		Foi aí que o “pau comeu” nunca mais sentou o pó, eu
Eu vou mostrar pra vocês como nasceu o Forró.		Só sei que o povo leu.
Foi antes de ‘Padim Cíço’, foi antes de Lampião;	[...]	
Antes de nascer o cristo; do batismo de João;		Veio Jackson, veio Lua, Januário e Azulão.
Antes de morrer por todos; antes de repartir o		Severino não faltou, democratas do Baião.
pão.		Foi cheiro na Carolina, foi subindo a gasolina
[...]		Foi o trem e veio a pó, mas eu só sei que o povo leu:
Para todos da cidade, para todos do sertão	[...]	
Para os que preferem xote, xaxado, samba-rock		O Forró da ferrovia, vira e mexe o mundo inteiro
ou baião		For all (4x)
O inglês ali andava, sei se anda sei se não.		Foi aí que o pau comeu, nunca mais sentou o pó
Botando os trilhos no mundo bem no fundo do		Mas eu só sei que o povo leu.
sertão.	[...]	
Ferrovia para todos leva uns e outros não		Foi assim que o pau comeu
Só a morte com certeza dá pra todos condução.		Foi assim que o povo leu
[...]		O “for all” dos estrangeiros, para todos os brasileiros.
	[...]	

O que se constata é que as pessoas conhecem a palavra forró como vinda mesmo de “for all” e isso vem mais uma vez demonstrar a força dos meios de comunicação de massa.

A música de Geraldo Azevedo que tocava nas rádios e algum tempo depois o filme “For All” vieram afirmar mais uma vez o que já há tempos era contestado pelos livros.

Em entrevista Geraldo Azevedo fez o seguinte comentário sobre sua música “For All Para Todos”:

A idéia dessa música [inspiração] [...] foi de nosso mestre Luiz Gonzaga. Eu tive assistindo um programa de televisão na década [...] final de 70 pra 80 [1980]. Tava assistindo a TVE num programa onde estavam presentes Luiz Gonzaga e Sivuca, outro mestre da sanfona [...] Poucas vezes que eu vi Luiz Gonzaga conversando, falando das raízes e tal. Aí eles falaram dessa coisa pitoresca pra mim, nessa hora ficou uma coisa assim interessante da palavra forró como teria surgido, e que contava essa história da estrada de ferro que os ingleses vieram instalar no Brasil, que tinha aquelas festas, né? Normalmente tinha aquelas festas para os engenheiros, aquela coisa mais elitista, e de vez em quando tinha festa também para os operários, por que eles ficavam muito no meio do mato, aquela coisa [...] ficavam realmente isolados. E, quando botavam para os operários, quando era para todos, eles botavam [...] escreviam lá no barracão: for all, era inglês, botavam lá: for all. Então, os nordestinos, principalmente, começaram a sacar que quando era for all era para todos [grifos meus]. Então hoje é for all. (AZEVEDO, 1998)

Tal fato assinalado pelo próprio Geraldo Azevedo comprova como os meios de comunicação de massa imprimem uma força de modelagem nos pensamentos dos indivíduos, se tornando mais forte a versão absorvida por Geraldo Azevedo em sua música do que a verdadeira. Porém, pode-se perceber que Geraldo Azevedo reconhece o erro e continua:

Eu fiz um disco em 83 [1983] e lancei essa música, e o nome do disco era For All Para Todos [grifo meu]. Recebi uma crítica de Câmara Cascudo que é uma pessoa idônea na história do folclore. E ele fez uma crítica diretamente ao meu disco, dizendo que era absurdo, que não tinha base essa história que o forró vem da palavra forrobodó do banto africano. Hoje tá passando um filme chamado For All que trás à tona essa mesma coisa, só que já é na origem de americanos. Então, quer dizer, normalmente as coisas viram lenda, né? Eu acredito que forró hoje em dia vem do for all, é para todos e é um forrobodó maravilhoso. (AZEVEDO, 1998)

Ainda em contestação a essa versão, Alberto Ikeda dá como dado histórico a “revista teatral intitulada Forrobodó, de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto com músicas de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), estreada no Rio de Janeiro em 1912”, coincidentemente o ano de nascimento de Luiz Gonzaga. Forrobodó “tinha como tema central um baile popular na Cidade Nova, no Rio de Janeiro.” (IKEDA, 1990) Ikeda aprofunda a questão e elabora.

Creio que a palavra se originou mesmo de forrobodó, que é termo expressivo até hoje usual, podendo estar no linguajar popular muito antes do seu registro pela imprensa; além do que for all num primeiro momento resultaria em foró, não sendo natural que desta se passasse para uma palavra de maior impedância que seria forró [...] Seria difícil crer-se que forró desse origem a forrobodó, o que [...] contraria frontalmente a prática popular de simplificação das palavras (pelo menor esforço) tão comum no Brasil. (IKEDA, 1990, p. 10)

E insiste:

No campo das conjecturas podemos supor ainda que forró, possa vir de forro (liberto, alforriado) ou de farreá, farrá (deturpação de farrear), por aproximação com: alegria, festa, dança; assim como de forrado (cheio, tomado de empréstimo de cobrir, à maneira de: festa forrada de gente ou; o baile forro de gente (oxítona fechada). Há, inclusive [na época], no Rio de Janeiro (Botafogo, rua do Catete) um forró com o sugestivo nome: Forró Forrado. (IKEDA, 1990, p. 12)

Percebe-se que, ao mesmo tempo em que, algumas nomenclaturas são diferentes (forró, arrasta-pé, forrobodó) também impulsionam para o mesmo caminho, como já foi mostrado. É possível notar que, pelo que diz Elba Braga Ramalho (2001), tradicionalmente forró é “lugar para se dançar música do sertão do Nordeste. Em nossos dias, o termo abrange a versão atualizada dos vários estilos de danças do sertão nordestino”. O que diz Ramalho confirma-se também pelo que afirmava o próprio Luiz Gonzaga sobre a urbanização do forró (gênero). Curioso é que Luiz Gonzaga relacionava essa suposta e real urbanização do forró à figura de Dominginhos, classificando esta “nova” música como um “forro urbanizado.”

Deixando de lado os livros, uma boa fonte de pesquisa para o assunto são as letras de muitas músicas, que descrevem o ambiente do forró enquanto evento social e, analisadas em conjunto permitem recriar semioticamente tal evento. Vários compositores buscaram tal objetivo, mas, aquele que ficou mais famoso apresentando tal descrição foi o compositor Zedantas, embora outros como Rosil Cavalcanti também devam ser lembrados.

A descrição de Zedantas é bastante citada na literatura entre aqueles que propõem discussões sobre o tema, principalmente, por causa do seu ineditismo. A música “Forró de Mané Vito”, de autoria de Zedantas e Luiz Gonzaga, citada logo no início deste texto é a primeira da obra de Luiz Gonzaga que descreve o evento do forró (a festa) e, assim, apresenta a palavra forró como sinônimo de samba, ou seja, do evento social. A violência, fato recorrente em quase todas as letras que falam de forró – embora disfarçada de comicidade, por Zédantas – está presente nesta descrição.

Como em “Forró de Mané Vito” (gravada por Luiz Gonzaga em 1949) a música “Forró de Caruaru” (também do mesmo autor, porém gravada por Jackson do Pandeiro, 1955) e “Forró de Zé Antão” (gravada por Luiz Gonzaga em 1962), bem como “Forró em Limoeiro”, composição de Edgar Ferreira (gravada por Jackson do Pandeiro) são exemplos do uso da palavra forró como sinônimo de festa (evento social) ou o local da festa (espaço físico). As brigas que aconteciam nestes forrós (festas) deram margem à criação da expressão pejorativa “risca faca” ou “forró risca faca”, como são conhecidas as violentas festas.

Num show realizado por Luiz Gonzaga e Carmélia Alves no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, ouve-se o seguinte diálogo entre os dois artistas, antes da execução da música “Forró de Mané Vito”:

[Carmélia Alves]: - Luiz Gonzaga, me conta uma história. Você continua ainda desmanchando aqueles forrós que andam por aí?

[Luiz Gonzaga] – Bom, como criador do forró, eu não posso, né? Ficar quieto. Eu tenho que ir por aí...

[Carmélia Alves] – Perturbar, né?

[Luiz Gonzaga] – Perturbando. É.

[Carmélia Alves] – Mas, e aquela história que o doutor delegado contou do forró de Mané Vito, você não quer contar aqui pra gente como foi que aconteceu as coisas, não?

[Luiz Gonzaga] – Bem, forró de Mane Vito, né?

[Carmélia Alves] – Frró de Mane Vito!

[Luiz Gonzaga] – Tá bem! Tá legal! Simbora?

[Carmélia Alves] – Simbora!

(neste momento entram cantando a música)

Geralmente, nos forrós (festas), as brigas aconteciam ou por excesso de cachaça ou por ciúmes e, quem sabe até, pela combinação das duas coisas. Segundo Luiz Gonzaga

Às vezes pintava uma briga feia no meio da festa! E era à faca! Ninguém se atrevia a separar os homens. Também, quem tentasse acabava apanhando mais! Aí o sanfoneiro se mandava rapidinho, pra proteger o instrumento, e a festa acabava... Outras vezes, era o dono da festa que não queria pagar o sanfoneiro; aí era uma choradeira danada! Mas com meu pai, isso nunca aconteceu. Às vezes ficava um pedaço pra pagar, aí o dono vinha no outro dia, trazia um jumento, um cavalo pra completar [...]. (DREYFUS, 1997, p. 38)

Jackson do Pandeiro e Rosil Cavalcanti em suas composições, também retratavam acontecimentos dos forrós, dos ambientes onde haviam as festas. Vários elementos como:

a coragem, o machismo, a violência, a esperteza e a fanfarronice [eram] sempre retratados de forma bem-humorada, diminuindo a carga cáustica embutida nos temas. Os personagens valentões desse

universo bizarro, por exemplo, ora tinham seus dias de derrotas humilhantes, ora se afogavam nas águas do próprio narcisismo, ora permaneciam impunes, espalhando ordem e desordem, conforme a ‘patente’. (MOURA e VICENTE, 2001, p. 123)

Esses ambientes estão descritos em “Lei da Compensação”, “Forró de Zé Lagoa”, “Moxotó”, “Na Base da Chinela”, “Pacífico Pacato” entre outras músicas gravadas por Jackson do Pandeiro.

Como se vê, a palavra forró denominando uma festa - um acontecimento social – é bastante comum nas letras das músicas. Com a construção da nova capital do Brasil (Brasília) na década de 1950 e a ida de muitos nordestinos para trabalhar como empregados na construção civil, bem como a migração de nordestinos para a região sudeste, inauguraram-se vários estabelecimentos com música para se dançar nestas regiões para atender a população que deixara o nordeste. Esses locais onde aconteciam os bailes populares passaram a ser chamados de “Casas de Forró”, sob um título que geralmente trazia a frente o nome do proprietário. Seus frequentadores mesclavam-se entre trabalhadores da construção civil, empregadas domésticas, taxistas, outras classes de trabalhadores de segmentos mais subalternos e uma população de classe média - saudosistas da terra natal e dos seus costumes. Não se sabe de indivíduos de classes mais abastadas frequentando essas “casas”, que passaram a ser conhecidas naquela região como “gafieiras de nordestinos.”

A palavra forró também virou verbo, através do acréscimo do sufixo –zar (forro + zar) ou –zear (forro + zear) criou-se forrozar ou forrozear. Então, já há algum tempo é possível ouvir alguém dizer que “vai forrozar a noite inteira.” Desta forma a palavra forró admite dois entendimentos, tanto como “vai dançar a noite inteira” ou “namorar a noite inteira.” Acrescentando também o sufixo –zeiro forró se tornou adjetivo (forro + zeiro), pois forrozeiro é aquele que pratica o forró; frequentador de casas de forró, dançarino ou o tocador de forró (sem particularidade de instrumento).

Voltando as especificações do forró como local onde acontecem as festas, foi criado segundo Alberto Ikeda o termo forroteque, de uma junção de forró + teque, vindo da palavra discothèque, denominando as casas (geralmente fechadas, com luzes e sonorização mecânica) de forró.

Pelas décadas de 60 [1960] e 70 [1970], muitos forrós proliferaram nessas cidades [SP e RJ], passando pelos inúmeros modismo musicais da indústria de comunicação de massa, sendo que na segunda metade da década de 70, com ‘os embalos de sábado à



noite' (discothèque)<sup>17</sup> alguns forrós se transformaram em uma espécie de “forrotéque”, alternando noites de forró com noite de “música jovem”, à base de discos (“disco dance”). (IKEDA, 1990, p. 10)

17.”Discothèque: moda das ‘disco dance’ iniciada nos Estados Unidos por volta de 1972 e teve grande repercussão no Brasil entre 1976 e 1979, com o surgimento de centenas dessas danceterias, filmes, discos, concursos de dança e até telenovela na TV Globo (‘Dancing Days’)”

De qualquer modo forró também é símbolo, pois ele de várias maneiras representa o Nordeste. O baile de forró “substitui” o contexto, o ambiente geográfico do sertão, mesmo que figurativamente, daí qualquer necessidade de analogia com o ambiente rural do sertão

The image displays five individual rhythmic patterns for Zabumba in 2/4 time, each labeled 'Zabumba'. The notation uses 'x' for the left hand and 'y' for the right hand. The patterns are as follows:

- Pattern 1:** Right hand: quarter rest, quarter note, quarter note. Left hand: quarter note, quarter note, quarter note.
- Pattern 2:** Right hand: quarter note, quarter note, quarter note. Left hand: quarter note, quarter note, quarter note.
- Pattern 3:** Right hand: quarter note, quarter note, quarter note. Left hand: quarter note, quarter note, quarter note.
- Pattern 4:** Right hand: quarter note, quarter note, quarter note. Left hand: quarter note, quarter note, quarter note.
- Pattern 5:** Right hand: quarter note, quarter note, quarter note. Left hand: quarter note, quarter note, quarter note.

At the bottom, a larger staff shows a combined sequence of these rhythms, with the right hand part starting with a quarter rest and the left hand part starting with a quarter note.

Exemplo musical 14 - Transcrições do ritmo tocado pelo zabumba em gravações de forrós de Luiz Gonzaga.

nordestino pode ser feita com um forró (baile). Neste caso a palavra forró substitui a palavra festa, pois “o símbolo é um signo que, em oposição simultânea ao ícone e ao índice, se fundamenta numa convenção social.” (FERREIRA, 1999, p. 932)

## CAPÍTULO IV – GÊNERO E ESTILO NA MÚSICA POPULAR

### 4.1.DEFINIÇÕES E PROPOSTAS CONCEITUAIS

Ao propor uma discussão a respeito das características mais particulares do *baião*, no sentido de entendê-lo a partir dos seus elementos constitutivos – sendo eles estritamente musicais ou não –, fica difícil se furtar à obrigação de enveredar pelo assunto de gênero e estilo em música. Parto da premissa de que a rotulação do *baião* como tal, ou seja, a designação dada pelos compositores Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga para a música que produziam e que desde 1946 é entendida como criação destes, é também sua denominação pela sua classificação como um gênero musical. Então, sendo o *baião* um gênero musical, pois o chamam assim, o que faz dele o que ele é? Antes, considero necessário saber o que é um gênero musical de fato e como essa classificação é determinada na música popular – segmento que gera dificuldades de compreensão – para que se possa aceitar a ideia de que o *baião* pode ser classificado dessa maneira.

Já existe literatura disponível que discute o *baião* enquanto um *complexo musical* – embora não o definam assim – abrigo um conjunto de elementos que podem o caracterizar. As discussões são de diversos tipos, porém, pesquisas sobre o *baião*, na área da música (musicologia, etnomusicologia, composição, performance) ainda não poucas, tendo em vista as diversas possibilidades de estudo que essa música proporciona.<sup>201</sup>

Os artigos, dissertações, teses, livros e textos em geral que tratam do assunto gênero musical surgiram, em sua maioria, da dificuldade que as pessoas tem para entender o que é essa classificação e como se determina ou que parâmetros se utiliza, para dar sentido a isso tudo. Classificar músicas a partir de padrões estabelecidos, pois parece que esse é o caminho que geralmente se adota, é sempre muito complicado. É preciso conhecer esses padrões de classificação e aí está a dificuldade, já que não se trata de um objeto concreto.

Na música popular a discussão está longe de ser finalizada e, por este motivo sustenta a mesma pergunta de sempre: o que é um gênero musical, o que o caracteriza e

---

<sup>201</sup> Vários textos sobre o *baião* abordam questões de sua caracterização como um gênero musical (RAMALHO, 2001), (VIEIRA, 2000), (DREYFUS, 1997) embora haja ainda muita dúvida sobre o assunto. Em certos momentos é chamado de gênero, às vezes de estilo, outras de ritmo, subgênero etc. Creio que sua classificação pode perpassar por tudo isso, porém, deve-se ter clareza quando usar determinada denominação.

como essa caracterização pode ser realizada ou tem sido feita? A partir de quais parâmetros rotulam-se as músicas? Um gênero indica que um conjunto de músicas pertencem a uma mesma categoria? Como se definem as categorias? Esses questionamentos não encerram a questão, mas dão alguns direcionamentos. E são esses que usei para balizar essa discussão.

Franco Fabbri (1982) é, possivelmente, um dos autores pioneiros na busca relativamente recente por esse tipo de resposta e, conseqüentemente, na formulação deste tipo de definição: de gênero em música. Desde então, após sua publicação, vários trabalhos se seguiram e muitas outras discussões se ampliaram, buscando um entendimento sobre as similaridades e diferenças entre os conceitos de *gênero* e também de *estilo*, outro termo bastante utilizado – muitas vezes arbitrariamente – que tem dado início às pesquisas sobre este assunto. Apesar dos vários textos já existentes e de muitas discussões estabelecidas, os vários autores do tema ainda não chegaram a uma conclusão comum, embora se perceba que existem pontos de aproximação, mas também de contraposições, tornando o assunto elástico. Sendo assim, antes de optar pelos conceitos que balizarão este trabalho apresentarei alguns, já pré-estabelecidos por autores interessados no assunto, para em seguida, a partir de breve discussão, discorrer sobre uma proposta operacional para a tese.

Samson (2001) diz que, gênero musical é “uma classe, tipo ou categoria sancionada por convenção”, pois para ele “gêneros estão baseados no princípio da repetição.” Essas “repetições” podem ser encontradas e identificadas em vários níveis de qualidade ou quantidade. Gênero é, portanto, neste sentido, a generalização de algo que pertence a uma mesma categoria, como um objeto de características semelhantes ou afins, direcionadas a uma função ou a um determinado objetivo. Para Samson, gênero é, portanto, caracterizado por repetições que, por semelhança ou afinidade, tornam-se uma convenção.

Outro autor, Shuker (1999, p. 141) também sustenta que “gênero pode ser definido como uma categoria ou um tipo”. O conceito de gênero para ele é usado, então, como “um elemento básico de organização”. Numa abordagem mais sociológica, Frith (1987 apud Shuker 1999: 141) sugere “classificá-los de acordo com seus efeitos ideológicos, isto é, o modo pelo qual os gêneros são vendidos como arte, identidade ou emoção”. Neste caso, discute-se a sua classificação como “autêntica”, “tradicional”, “pop” etc. Assim como Samson, Shuker utiliza os conceitos de “categoria ou tipo” e, de certa forma Frith também, porém, não a partir de uma classificação pela música em si, mas por seus “efeitos sociológicos”, ou seja, pelo que representam junto à sociedade.

Apesar de ser usada em várias áreas do conhecimento humano denominando categorias, a definição de gênero em música exige uma *teoria dos gêneros musicais*, já proposta por estudiosos do assunto, a exemplo de Franco Fabbri. Segundo este autor, um gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras aceitas socialmente.” (FABBRI, 1982) Sua definição tem relação com a noção de conjunto, como na matemática.

Para Fabbri (1982), cada gênero se diferencia de outro por possuir certas regras, que são mais importantes em uns do que em outros e, ainda, por regras que existem num certo grau de hierarquia num mesmo gênero. O entendimento de Fabbri para relacionar gênero com a teoria dos conjuntos, da matemática, é explicada da seguinte maneira: os elementos de uma determinada classe são aqueles que, a partir de uma hierarquia baseada em importância, principalmente, são agrupados num mesmo conjunto. Este conjunto é o *gênero*.

Da forma como explica Fabbri, o *baião* é um agrupamento de elementos hierarquizados formando um conjunto com regras definidas. O que acontece com o *baião* refere-se aos aspectos estritamente musicais ou não, quer dizer, os aspectos *intrínsecos* e, também, os *extrínsecos*. Ambos são objetos de estudo, por isso a diversidade de proposições de temáticas a serem discutidas, a partir de diversas áreas do conhecimento. Neste ponto, tanto as semelhanças quanto as diferenças são também parâmetros para a análise. Assim, é possível realizar classificações e hierarquizações de elementos que podem ser encontrados na música, pois, segundo Massin e Massin “a música é uma linguagem e possui seus elementos constitutivos” e é “desses elementos [que] a linguagem musical retira as formas que lhe são próprias” (1997, p. 63). Os mesmos autores exemplificam isso falando da literatura e mostram que, como a forma gramatical – onde as palavras concordam umas com as outras – a música também possui uma forma, quando certos encadeamentos de acordes produzem o que se chama “formas elementares da gramática musical” (MASSIN e MASSIN, 1997, p. 63). E acrescentam:

O músico quando emprega as complexas estruturas que relacionam as idéias musicais umas às outras – como acontece com a vida da linguagem, na organização de orações – se vale de uma forma rondó, de uma forma Lied, de uma forma da capo, de uma forma sonata. (MASSIN e MASSIN, 1997, p. 63)

O que Massin e Massin tentam mostrar é que “quando o músico procura passar a sua mensagem adota um gênero que lhe é particular” (1997, p. 63). Na verdade, o músico escolhe a forma como quer passar determinada informação e os elementos que vai utilizar para isso. Quando escolhe certos elementos cujas combinações são comuns em certas comunidades e, por este motivo são tradicionais, está utilizando gêneros consolidados na sociedade, mas quando os faz combinar de maneira não usual, propondo relações novas e até outros modelos de hierarquização pode, neste momento, estar criando um novo gênero musical.

O que existe, então, são leis, ou regras como quer Fabbri, que vigoram por um determinado período para um determinado propósito. No momento em que os músicos apreendem essas leis e sentem-se capazes, ou mesmo de alguma maneira, sentem-se livres para transgredi-las ou até modificá-las, os gêneros se transformam ou criam-se novos estilos. Isso tudo, é claro, em função do contexto no qual o gênero está em atividade em determinado momento, bem como os indivíduos que estão manuseando determinada manifestação. As leis, que podem ser sociais, culturais, artísticas ou de outras ordens, pertencem a um lugar numa determinada época e regem a sociedade. Seguindo essa proposta, a ordem que determina as transformações pode surgir de ambos os lados: Quando o contexto muda, por motivos diversos, os indivíduos que fazem parte da sociedade sentem-se impelidos, também, à mudança. Por outro lado, indivíduos também podem propor a alteração dos elementos, das regras, das hierarquizações e, se a sociedade aceita essas mudanças um novo gênero musical se consolida. Ou pelo menos criam-se novas formas de produção ou apresentação de um mesmo gênero, que se costumam chamar de *estilo*.<sup>202</sup>

Nesta perspectiva, tão importantes quanto as similaridades caracterizadoras dos gêneros são as diferenças, também particulares aos estilos de um mesmo gênero. Essas diferenças percebidas são maneiras variadas de se produzir ou executar um mesmo gênero musical. Tais diferenças dependem de regras, que são justamente os aspectos distintos, ou seja, a utilização de “sons musicais e barulhos, sistemas de notas, concepção de tempo musical, melodia, harmonia, rítmica, nível de complexidade, etc.” que funcionam como balizas norteadoras. É dessas regras que surgem os códigos musicais, reduzindo a quantidade de informações e salientando o que é mais importante, ou seja, hierarquizando os fatos. O

---

<sup>202</sup> Mais adiante farei uma discussão maior sobre *estilo*.

músico/compositor escolhe o que “fica” (e ele dá atenção a isso) e o que “não fica” (ele retira da música) e desta maneira o gênero se caracteriza.

Fabbri mostra que “cada gênero é definido por uma comunidade de estrutura variante que aceita as regras”, como foi dito sobre as regras e as leis, os “membros participam em várias formas durante o curso de um evento musical”. O *baião* foi criado a partir de fusões e sofreu transformações por conta, justamente, **do ambiente** em que passou a vigorar como prática musical, **das modificações** na comunidade que o aceitou e, também, **de suas adaptações** para o novo ambiente e para se adequar as modificações deste. As regras que validam um gênero musical só podem ser entendidas como tal porque funcionam engenhosa e ciclicamente, dentro de um contexto de espaço e tempo determinado. Modificações nas estruturas sociais impulsionam mudanças nas regras que, por sua vez, só serão aceitas pelos membros que estiverem de acordo com os modelos propostos ou impostos, caso contrário, modificações surgirão novamente e o processo se reinicia.

As comunidades se relacionam com os gêneros musicais dependendo de seu significado para esta ou da estrutura social vigente; a divisão de trabalho, a idade ou as classes sociais. As regras que direcionam um evento musical para certas convenções obedecem à determinada hierarquia, o que nem sempre agrada a todos. O que parece ter acontecido com o *baião* é que Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, possivelmente, em comunhão com a gravadora RCA Victor perceberam as mudanças na cena musical do período em questão (a década de 1940) e buscaram não apenas se adaptar à essas mudanças, mas, propor modificações no que já vinha sendo feito, em termos de música popular no Brasil. Entre as modificações propostas estava a ideia de utilizar novos elementos musicais, aproveitados das experiências de ambos os compositores, dentro de um conjunto de regras já aceitas nos gêneros musicais vigentes, porém, a partir de uma nova hierarquização.

Pensando assim, um novo gênero não nasce num espaço vazio, mas num sistema musical que já está estruturado. Portanto, uma parte considerável das regras que o definem é comum a outros gêneros já existentes dentro do sistema. As que individualizam o novo gênero são relativamente poucas, porém, de extrema importância. No contexto, é compreensível que os grupos característicos de regras sejam formados através da codificação deste (SANTOS, 2013), que, no início são apenas transgressões às regras de outros gêneros, que também podem ser chamadas de inovações para, posteriormente, tornarem-se as referências.

Quase sempre as inovações de um evento musical que é sucesso<sup>203</sup>, ou seja, que tem destaque são usadas como modelo e tornam-se regra também, em algum momento, como aconteceu com a música de Luiz Gonzaga, o *baião*. É isso que pretendo mostrar, ao final de toda a discussão estabelecida. Todavia, sucesso não indica a codificação de um gênero.<sup>204</sup> O que acontece é que a codificação é feita de regras “rígidas”, produzidas por transgressões e transformadas em aceitação e sucesso, mas nem sempre acontece assim. Na maioria das vezes, as novas regras surgem dos próprios representantes da comunidade musical, que, embora considerando as regras antigas com respeito, consideram-nas fora de época, fora da realidade vigente, portanto, não necessariamente se caracteriza como uma transgressão, mas, talvez, uma adaptação ou renovação. No caso do *baião*, essa renovação vem acompanhada de novos elementos e também de uma reorganização na hierarquização destes, pois, a “nova música” apresentada trazia muitos “elementos novos”, uma nova hierarquização destes elementos e também novas regras.

Ao falar de sucesso em música, quando se trata do estudo de gêneros musicais, fala-se da aceitação de regras, ou seja, o “sucesso consiste na resposta às expectativas” apresentadas. Algumas vezes as expectativas coincidem com regras já codificadas ou com o desejo de novas codificações. Isso se aproxima um pouco do caso do *baião*. O que acontece é que as regras se deterioram e, então, são substituídas ou pelo menos renovadas, a partir de adaptações. O *baião* surgiu em um momento que a música brasileira precisava de renovação (MIRANDA, 2009) (SEVERIANO e MELLO, 2006).

A caracterização de um gênero é uma organização, uma arrumação que se faz separando as oposições e diferenças das semelhanças, obviamente, entendendo que são complementares entre si. Por isso, é possível perceber o que é o *choro*, o que é o *samba*, o

---

<sup>203</sup> *Sucesso* se traduz para o espanhol como *éxito*. Assim, “O sucesso musical de Gonzaga” seria traduzido como “El éxito musical de Gonzaga”.

<sup>204</sup> Essa proposta de “codificação de um gênero” musical foi apresentada em 2010 no IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, realizado em Caracas, Venezuela, de 1-5 de junho de 2010 e publicado, em texto completo, nos anais do evento, conforme consta em: Araújo Duarte Valente, Heloísa de; Hernández, Oscar; Santamaría-Delgado, Carolina y Vargas Herom. 2011. ¿Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Actas del IX Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL y EUM. ISBN 978-9974-98-282-6. Mais tarde, em 2013, este conceito foi utilizado por Climério de Oliveira Santos em seu livro “Forró: a codificação de Luiz Gonzaga”, lançado em Recife, pela CEPE Editora. Infelizmente não houve citação por parte do autor ao trabalho anteriormente publicado, creio que por não ter tido acesso ao texto ou algo assim. É válido salientar também que, em 2004, elaborei um relatório de uma pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação VITAE intitulado “No Mundo do Forró”, onde eu já discutia o mesmo assunto e fazia apontamentos sobre questões relativas à codificação da música de Luiz Gonzaga, inclusive com a organização de um CD-ROM.



que é o *baião*, uma vez que cada um deles possuiu suas regras. Embora também possam compartilhar algumas delas, o que necessariamente não inviabiliza sua caracterização. No *baião* existe, então, um conjunto de eventos, dito por Fabbri “reais ou possíveis” e regras que são apresentadas e aceitas socialmente. Podem ser objetos, fatos, qualidades, tipos, indivíduos que interagem nesses eventos e convivem em harmonia.

Gênero se configura como uma forma de organização. É uma organização que possibilita reconhecer um *baião* o entre diferentes gêneros musicais. Assim também surgem os rótulos dos discos utilizados para etiquetas as prateleiras das lojas. Qualquer gênero musical possui regras que são socialmente aceitas e o *baião* também as possui. São elas que servem de baliza para que qualquer indivíduo reconheça um evento musical como tal. Ao reconhecimento dessas regras, que surgem da organização e hierarquização de elementos culturais e musicais específicos, podemos chamar de identidade.

Segundo Hamm (1994 apud Guerrero, 2012:5) “[...] el género no está determinado por la forma ou el estilo de la música en si misma sino por la percepción de la audiencia, definida no momento de la performance.” Guerrero (2012, p. 5) cita Simon Frith (1998:75) ao afirmar que, a definição de gênero está ligada ao mercado musical, ou seja, dar nome a um gênero musical é etiquetá-lo. Frith não concorda com Fabbri, embora considere importante a sua abordagem. O primeiro acredita que o que o ouvinte percebe é importante para a categorização.

Já Negus (1999 apud GUERRERO, 2012, p. 5)<sup>205</sup> introduz o conceito de “mundos de gênero”. Ángel Quintero Rivera propõe que “o gênero é concebido de uma maneira mais flexível e espontânea.” (GUERRERO, 2012, p. 6). Assim, é preciso entender que o contexto social e cultural é importante para a caracterização de um gênero musical, tão determinante quanto os sons e as imagens. Fabbri (2006 apud GUERRERO, 2012)<sup>206</sup> diz que lhe interessam os processos e, que é importante para a definição de gênero musical se conhecer as visões de diversas áreas.

Segundo Fabian Holt (2007) citado por Guerrero (2012, p. 8) os gêneros podem ser “uma cultura com características ou funções sistemáticas, embora não constituam sistemas

<sup>205</sup> Negus, Keith. 1999. *Music genres and corporate cultures*. Londres: Routledge.

<sup>206</sup> Fabbri, Franco. 2006. “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?” Ponencia presentada en el VII Congreso IASPM-AL, La Habana. Traducción de Marta García Quiñones. [http://www.francofabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf](http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf) [Consulta: 12 de febrero de 2011]

num sentido restrito nem entidades delimitadas e mecânicas.” Apesar de apresentar características individuais como, por exemplo, no caso do *baião*, o seu ritmo, este só pode ser caracterizado como o “ritmo do baião” se vier associado a outros elementos também. Isso acontece porque, obviamente, pode-se encontrar em outros gêneros o mesmo ritmo utilizado por Gonzaga e Teixeira para a concepção da sua proposta, porém, isoladamente não é determinante para a caracterização. Depende, ainda, do local onde a música se desenvolve; de quem a apresenta e também da plateia (audiência). Outro exemplo seria a impossibilidade de caracterizar o *baião* simplesmente pela sua forma.

Guerrero (2012, p. 8) hierarquiza os aspectos que ela considera mais importante para a caracterização de um gênero. São eles: 1) a performance e 2) o fato musical e sua escuta (por distintos sujeitos de uma plateia, a partir da expectativa e da competência). A expectativa surge da associação que um sujeito pode fazer ao produzir ou escutar música e essa expectativa supõe uma competência e um domínio de regras. O que ela quer dizer é que são necessárias regras, estabelecidas pelo compositor ou pela plateia, que tornam possível distinguir um gênero musical de outro.

Para Moore (2001b apud GUERRERO, 2012, p. 10)<sup>207</sup>, o que se propôs fazer numa obra de arte (o que) é o gênero e como foi feito na realidade é o estilo. Trazendo para um exemplo concreto que é o caso desta tese, o gênero é o *baião* e o estilo é o de Luiz Gonzaga, embora seja necessário afirmar que, no caso do repertório deste músico, especificamente, o gênero e o estilo se confundem, já que ele foi o seu criador e é seu principal representante.

As transformações que ocorrem em um gênero musical nem sempre afetam ou comprometem sua manutenção, ou seja, sua vida e sua existência, desde que suas características básicas que o identificam não sejam de todo alteradas ou distorcidas. Porém, embora mudanças aconteçam e devam ser encaradas como algo natural, pertencente à dinâmica cultural, muitas vezes certas mudanças surgem com um alto nível de novidade, e isso pode gerar transformações mais profundas e, quem sabe, a perda dos elementos mais característicos de um gênero musical.

Essas transformações quando não têm força suficiente para mudar um gênero musical no todo, modificam-no em parte, dando vida a uma nova maneira de se fazer a

---

<sup>207</sup> Moore, Allan. 2001b. “Categorical conventions in music discourse: style and genre.” *Music & Letters*, Vol. 82, 3 (Aug.): 432-442.

mesma música. Como as pequenas modificações afetam apenas parte do todo complexo que compõe um gênero, não necessariamente percebe-se mudanças imediatas na música, seja nos elementos intrínsecos ou extrínsecos. Surgem assim, ou, caracterizam-se desta forma, os *estilos*.

O modo como alguém se veste, anda ou fala de um modo particular é “sua maneira, modo de expressão, tipo de apresentação” (PASCALL, 2001), ou seja, o seu estilo. Neste sentido, é possível dizer que as diferentes maneiras de apresentação de um gênero são chamadas de estilos.

Nas artes plásticas e na música, segundo o Novo Aurélio Século XXI estilo é “o conjunto de elementos capazes de imprimir diferentes graus de valor às criações artísticas pelo emprego dos meios apropriados de expressão, tendo em vista determinados padrões estéticos” (FERREIRA, 1999, p. 836). Neste sentido, é possível falar de um quadro no *estilo de Picasso* ou no *estilo de Da Vinci*, por exemplo, ou uma música no *estilo de Luiz Gonzaga* ou no *estilo de Tom Jobim*. É a maneira ou o traço pessoal. Em Abbagnano (1966) estilo é “o conjunto de caracteres que distinguem uma determinada forma expressiva das demais”. Para Janson, a palavra estilo “aplica-se à maneira própria de fazer ou realizar alguma coisa, em qualquer campo de atividade humana.” (2001, p. 77) É o modo de exprimir-se ou de agir, apresentando-se como diferente do comum ou tradicional. Assim, um gênero musical se apresenta de diferentes maneiras.

Essas diferenças caracterizam os estilos, que podem ser delimitados a partir da constatação de diversos aspectos. Ao mesmo modo do gênero, aos estilos musicais são reservadas características que o identificam como tal. É o estilo que torna tão rica a música, que só através da diferença proporcionada pela variedade de estilos é que se obtém diversidade. A riqueza da diversidade é tão interessante quanto a importância da profundidade do único e particular. Enquanto a rigidez mantém a tradição, as variações dão surgimento a novas possibilidades, assim, o gênero se mantém por padrões e os estilos surgem pelas transgressões desses padrões.

Uma produção artística de uma determinada época apresenta particularidades que são resultado das possibilidades de cada momento histórico, ou seja, a ênfase que pode se perceber em determinado instrumento do conjunto de um complexo instrumental, por exemplo, na realidade é influência direta do contexto em que se desenvolveu esta música.

Para Pascall “novos estilos crescem de sugestões inerentes ao antigo, e qualquer exemplo de um estilo terá relíquias de seus predecessores e premonições de seus sucessores.” (2001) Ciclicamente novas técnicas vão sendo exploradas e ajustadas para determinado momento ou local, onde se desenvolve determinada manifestação, ou seja, dependendo do espaço e do tempo em que acontecem. Ao se firmarem, então, vão se modificando, se refinando, chegando à complexidade.

Mesmo sabendo que o *baião* exige determinadas particularidades para ser classificado e admitido como tal, ou seja, como um gênero, não se pode esperar que se mantenha cristalizado com o passar do tempo. Qualquer diferenciação na maneira de bater na zabumba ou de tocar a sanfona, a inserção de certos instrumentos no conjunto, a alteração na temática das letras, das vestimentas, dos locais de apresentação, as fusões possíveis com outras manifestações musicais sempre estarão em processo de mudança. Os estilos dizem *o que e como* se deve tocar em determinada época e em determinado local.

#### 4.1.1. Proposta para a caracterização do *baião*

Há diversos conflitos entre os vários autores sobre a aplicação das palavras “gênero”, “estilo” e “ritmo” para a classificação da música feita por Luiz Gonzaga. Há momentos em que se generaliza, outros que revelam uma má aplicação do termo e, ainda, momentos em que se faz uma confusão ao tentar nomear tudo isso.

A explicação sobre o significado da palavra *farró*, apresentada no *Capítulo III*, teve um objetivo operacional para a discussão sobre *gênero*.<sup>208</sup> Como delimitar que o repertório de Gonzaga que seria estudado se compreenderia entre os anos de 1941 a 1959, portanto, um período em que o músico não gravou nenhum *farró* e também não rotulava sua música dessa maneira, o ideal era que não houvesse essa discussão.<sup>209</sup> Porém, a literatura atual, que discute

---

<sup>208</sup> Refiro-me ao item 3.7.7 .

<sup>209</sup> Conforme o estudo da sua discografia deste período, Luiz Gonzaga gravou apenas uma música rotulada como *farró* (ritmo) chamada “Farró no escuro” (RCA Victor 80-1938-A) de sua autoria. Arrisco dizer que, a única coisa que essa música tem de *farró* é o nome. Essa música foi gravada em 1958. Assim, mesmo que “Farró no escuro” pudesse ser classificada como um *farró* (ritmo), não seria capaz, sozinha, de mudar toda a obra de Gonzaga já consolidada. Inclusive, vale ressaltar, que Luiz Gonzaga era conhecido como o “Rei do Baião” e não o “Rei do Farró”.

sobre a caracterização do tipo de música produzida por Luiz Gonzaga tem, na maioria das vezes, enveredado sobre o assunto de forró.

Para aproveitar essa literatura disponível, considerando que contribuem com o trabalho, utilizo em alguns momentos trechos onde os autores tratam a música de Luiz Gonzaga pelo nome de *forró*. Na verdade, para o período que delimitei sua música é chamada de baião, assim como é o estudo de Vieira (2000). Além disso, não trato aqui dos descobrimentos que seu repertório possibilitou ao longo dos anos, mas, como ele se criou e se consolidou. Por este motivo, meu foco é no período áureo do *baião*, até a ascensão da *bossa nova*.

Fernandes (2005, p. 1) diz que “Forró is an umbrella term for several different genres of Northeastern Brazilian dance music including *baião*, *xote*, *arrasta-pé*, *forró*<sup>210</sup>, *xaxado*, and *coco*.” É preciso atenção neste trecho, porque a autora chama os ritmos tocados na festa do forró de gêneros, quer dizer, ela chama o xote (com “x”), o arrasta-pé, o xaxado e o coco de gêneros e não de ritmos musicais. Além disso, Fernandes chama o *baião* de Forró, conforme a transcrição a seguir:<sup>211</sup>

After the late 1940s, Forró music attained mass media success largely through the efforts of Luiz Gonzaga (1912-1989), a Northeastern migrant musician who made the style palatable to the urbane public of the cities. He incorporated other popular musical elements and styles into Forró, creating a broader appeal, while simultaneously maintaining clear signs of Northeastern-ness. For example, he changed instruments from the button accordion to the piano accordion, and he tried to imitate the vocal stylings of the great crooners of Brazilian popular music of the 1940s.<sup>212</sup> (FERNANDES, 2005, p. 3)

A autora aborda questões relacionadas as adaptações sugeridas por Gonzaga para tornar sua música atrativa ao “público da cidade”, referindo-se ao uso do acordeom e à impostação vocal utilizada pelo músico. Obviamente que é uma observação importante, embora hajam outros aspectos como já demonstrei. Ela não menciona, por exemplo, o

---

<sup>210</sup> Onde Fernandes chama a música de Gonzaga de “Forró” eu chamo de *baião*, entendido como um gênero musical. Sobre o termo “forró” a autora dá a seguinte instrução em nota de rodapé: “Since the umbrella term, Forró, includes a specific genre also called forró, I will differentiate between the two by referring to the general term, designating a musical event, a dance party where certain music genres are likely to be heard, using an initial capital letter (Forró). When referring to the specific genre, lower case italics will be used.”

<sup>211</sup> Adriana Fernandes adota a escrita de Forró (com “F”) para designar o gênero musical.

<sup>212</sup> Neste momento seria interessante que a autora tivesse delimitado o período no qual considera a música de Luiz Gonzaga Forró. Se o período que ela se refere é, justamente, o período de consolidação do gênero musical criado, então não deveria chama-lo Forró, e sim, *baião*.

repertório dos grupos tradicionais do Cariri cearense. Mas, o que me chama a atenção é o fato da autora classificar como Forró o que fazia Luiz Gonzaga.

Ainda sobre esse assunto, Fernandes acrescenta que “Forró must be understood in its dialogue with other cultural forms found in the big cities; it became a combination of elements and evolved into a new genre of popular music that was highly successful in the mass media for more than a decade (1946 to 1960).” (FERNANDES, 2005, p. 4) É preciso notar que, mais uma vez, ela chama de Forró, e não de *baião*, aquilo que Gonzaga produzia nas primeiras décadas da sua carreira musical. E, outra observação importante é sobre o período que ela considera como um momento importante para aquela música.

Baseando-se nas informações já bastante difundidas sobre a etimologia da palavra Forró, Fernandes considera que:

This sort of entertainment began around the last quarter of the 19th century as a backyard pastime after a hard day’s labor in the dry hinterland of Northeast Brazil called *sertão*. The dancing was initially accompanied by purely instrumental music, played by self-taught musicians on button accordions. As time passed, both the style of music and instrument, eventually accompanied by some sort of percussion, became central parts of community gatherings. They were particularly indispensable elements during the feasts of Saint John, Saint Peter, and Saint Anthony, which all fall in the month of June within the Catholic calendar. (FERNANDES, 2005, p. 4)

Pelo trecho a seguir, concluo que Fernandes parece fazer uma pequena confusão entre **ritmo**, **gênero** e **estilo** quando diz:

Largely through the efforts of Luiz Gonzaga, a key figure in the development of the **style** [grifo nosso], **Forró** [grifo nosso] also became a vocal genre and attained widespread popularity in the mass media after 1946. Gonzaga was influenced by earlier successful Northeastern musicians who recorded poetry-based styles of Northeastern music known as *emboladas* (jaw-breakers) and *repentes* (improvised music and lyrics).<sup>213</sup> (FERNANDES, 2005, p. 5)

Analisando todas as suas colocações faço as minhas reflexões.

A autora considera Luiz Gonzaga uma figura chave no desenvolvimento do *estilo*, quer dizer, no desenvolvimento de uma maneira ou forma de fazer aquele tipo de música. Até aí, não vejo problema algum e concordo. Porém, ela não faz distinção entre o *Forró* ou

---

<sup>213</sup> Em seu texto a autora utiliza a seguinte nota de rodapé: “*Emboladas* and *repentes* share a characteristic manner of word delivery. In *emboladas* the challenge is on speed of delivery, in *repentes* it is on the content of the improvised verses.”

o *forró*, como propôs em sua tese, já que o primeiro deveria fazer referência à festa (o gênero, como ela chama) e o outro a um ritmo. Logo em seguida diz, que o “Forró também se tornou um gênero vocal [...]”. Novamente ela não faz distinção entre a festa, o local da festa ou o gênero musical, já que o que deveria ser a festa – que ela aponta como um momento de entretenimento para as pessoas do sertão – ela passa a chamar de “gênero musical vocal”.

Em seguida a autora diz que Gonzaga foi influenciado por músicos do Nordeste, que primeiro gravaram estilos de música da região, tais como *emboladas* e *repentes*. É possível que Gonzaga tenha tido contato com gravações deste gênero musical no Rio de Janeiro, mas, é mais provável o seu contato direto com esse tipo de música na região onde nasceu.<sup>214</sup>

Para além das discussões sobre gênero chegamos também a certa confusão em relação à palavra *estilo*.

In the second chapter, an overview of migrancy and politics provides the foundation for constructing a chronological history of Forró music in the mass media, from the early 20<sup>th</sup> century to the year 2000, and of the various low/middle class trajectories involving the **style** [grifo nosso]. (FERNANDES, 2005, p. 20)

Ao final do texto ela se refere ao Forró (maiúsculo) como *estilo*. Aqui não fica claro se ela confunde *gênero* e *estilo* ou se está falando de estilos diferentes de se produzir a mesma música.

#### 4.1.2. O gênero musical *baião*

Conforme as orientações possíveis, pela discussão a respeito dos parâmetros que se deve levar em consideração para a caracterização e classificação de gêneros da música popular urbana concluo que:

- O *baião* é um gênero musical criado pelos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a partir de uma primeira proposta de estilização musical de repertórios distintos, que resultou na música “Baião” lançada em 1946, tida como uma espécie de ponto de partida de um planejamento;

---

<sup>214</sup> Recordo a observação já feita sobre a existência da música “Curiatan de coqueiro” (MIRANDA, 2009), muito parecida com a primeira gravação de “Baião” de Luiz Gonzaga.

- Com a boa recepção da música “Baião”, os músicos passaram a compor outras peças seguindo a mesma ideia;
- Ao mesmo tempo em que buscavam consolidar um novo ritmo, dentro do cenário musical da época – ritmo esse também chamado de baião –, organizaram essa nova música a partir de determinados parâmetros sonoros (timbrísticos), levando em consideração a formação de um conjunto instrumental específico do *baião*, que passaram a utilizar nas gravações do que compunham;
- Acompanhando tudo isso, o *baião* foi associado a um personagem – o próprio compositor Luiz Gonzaga – que passou a utilizar uma indumentária bem particular, que rapidamente tornou-se referência desta música em todo o país;
- O *baião* é um gênero cujo ritmo principal é chamado de baião, porém, também abarca – como um guarda-chuva<sup>215</sup> – diversos outros ritmos que, talvez, em outros contextos, possam se caracterizar também como gêneros.<sup>216</sup> Mas, associados a todos os parâmetros tidos como pré-requisitos do *baião* são rotulados assim genericamente;<sup>217</sup>
- Pode também ser classificado como um gênero *músico-dançante*, já que também serve à dança;
- Considerando que os gêneros musicais permitem novas possibilidades de interpretação criam-se assim os estilos, a partir de desdobramentos

<sup>215</sup> Fernandes também utiliza o termo “guarda-chuva” (*paraguas*). “Forró is an umbrella term for several different genres of Northeastern Brazilian dance music including *baião*, *xote*, *arrasta-pé*, *forró1*, *xaxado*, and *coco*.” (FERNANDES, 2005, p. 1)

<sup>216</sup> Entendo que o *baião* (em itálico) é um gênero musical, do qual o ritmo baião (sem itálico) também faz parte. Deste mesmo gênero (o *baião*) fazem parte o chote, a marcha, o xaxado, o arrasta pé e outros. Apresentados da forma que Gonzaga os apresentou, a partir das suas gravações comentadas na tese, não considero estes últimos como “gêneros musicais”, mas, como “ritmos” – diferentes do baião – e todos estão associados e se integram por elementos afins. Talvez, alguns destes ritmos apresentados em outra situação, quer dizer, dentro dos seus ambientes de origem possam ser tratados dessa maneira, mas esse não é o caso. O que posso pensar é que poderiam ser *sub-gêneros*. Já Fernandes chama os ritmos de gêneros: “In this section I provide a description of the main musical genres that fall under the umbrella category Forró. These genres have as their primary difference the rhythmic mode played on the percussion instruments, especially the *zabumba*, that “defines” a particular genre and lays the basis for improvisation. However, this is not the only characteristic that distinguishes the Forró genres. Actually, lines between the genres are often blurred, and it is the overall sound complex of Forró as an umbrella, which includes interpretative style, lyric themes, melodic delivery, groove, and swing that define this type of music and differentiate it from other popular musics.” (FERNANDES, 2005, p. 34)

<sup>217</sup> Humberto Teixeira disse: “Ora veja só. Como uma única batida vira vários gêneros! Tu tens razão Luiz. Nós vamos mostrar como o baião vai absorver tudo que é ritmo até agora existente.” (SÁ, 1978, p. 127)



prováveis e possíveis. Porém, considerando que Luiz Gonzaga foi o seu criador e que determinou os seus elementos constitutivos, é possível afirmar que o músico é o caracterizador de seu “estilo original”.<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> “Observa-se que o baião, estilizado por Luiz Gonzaga a partir da década de 1940, tornou-se uma referência, um modelo, um formato, um dos fortes representantes da sonoridade nordestina, bem como um componente expressivo dentro do que convencionou-se chamar de música ‘tradicional’, de ‘raiz’.” (CÔRTEZ, 2014, p. 206)

## 4.2. ANÁLISE DO BAIÃO E DOS AGRUPAMENTOS MÚSICAIS TRADICIONAIS

Com a intenção de entender de que maneira o *baião* de Luiz Gonzaga carrega elementos da cultura musical do Cariri cearense, considere necessário conhecer o artista, entender em que situação se deu o seu envolvimento com a música e também estudar o seu repertório. Da mesma forma com os grupos musicais tradicionais da região.

Tendo em vista tudo que já apresentei e discuti em relação ao músico Gonzaga e a sua obra, considero necessário conhecer mais de perto a sua música. Sendo assim, optei por estudar suas gravações compreendidas entre os anos de 1941 e 1959, período considerado como a “primeira fase” de sua carreira e definidora do seu estilo. Representa o que realmente é importante para a caracterização do gênero musical *baião*, mostra de que forma sua música é influenciada pela cultura tradicional do Cariri cearense, ao mesmo tempo que esclarece que o *baião* também é resultado do repertório urbano do Rio de Janeiro, que Gonzaga teve contato quando passou a residir naquela cidade.

É válido lembrar que, os parâmetros estabelecidos para a análise foram aplicados ao *baião* – entendo-o como um gênero musical – e também aos subgêneros ou ritmos abarcados pelo termo “guarda-chuva”, ou seja, o xote, a marcha, o xaxado, o baião (ritmo) etc.

### 4.2.1. Parâmetros para a análise

A análise proposta foi realizada para verificar os aspectos mais característicos da música de Gonzaga, possíveis para se estabelecer *critérios significativos para uma classificação* e, em seguida, caracterizar a sua música. Entendi que seria necessário ouvir suas gravações (a maior quantidade possível) de forma a relacionar aspectos relevantes, que eu podia e deveria considerar – mesmo a partir de uma olhada mais superficial em um primeiro momento – para, posteriormente, com maior detalhamento a partir de músicas escolhidas, fazer observações com maior profundidade.

Levando em consideração toda a justificativa já apresentada para o estudo do *baião*, para a delimitação do repertório escolhido e para a forma como a escuta seria realizada (por opção metodológica), concluí que seria necessária uma audição inicial exploratória.

Como pesquisador tentei me colocar diante dessa situação como um *outsider*, para escutar o repertório de Luiz Gonzaga como se fosse algo novo para mim. Obviamente, essa experiência para um brasileiro pode parecer sem sentido, levando em conta a difusão que o *baião* alcançou. Todavia, acreditei que nem todos os brasileiros conhecem de fato a obra de Luiz Gonzaga – e foi assim que me comportei diante do que ouvia – da mesma maneira como nem todos os brasileiros conhecem o repertório da *bossa nova*, nem do *samba*, do *choro* ou de qualquer outro gênero musical. Ninguém é um perito em tudo.

Ao longo da audição das músicas percebi, porém, que aspectos como a sonoridade (os timbres instrumentais e a voz do cantor), a presença do acordeom como parte integrante do conjunto instrumental típico do *baião* e o ritmo das músicas, tudo isso são elementos musicais mais evidentes do que eu poderia imaginar. O que quero dizer é que, embora não se conheça com profundidade o repertório de Gonzaga, como um apreciador ou um fã, alguns *elementos musicais fundantes* do *baião* são tão característicos e tão presentes no imaginário popular do brasileiro, que mesmo sem um conhecimento profundo sobre a obra, tais elementos parecem já fazer parte da cultura nacional pensada genericamente, que fica difícil não fazer associações diretas e imediatas com alguma coisa que já se tenha ouvido.

Essa experiência que vivi poderia funcionar de forma diferente para alguém que realmente nunca tivesse escutado qualquer música de Luiz Gonzaga. Talvez, quem sabe, um ouvinte de outro país, por exemplo. Porém, arrisco dizer que, embora esse ouvinte não reconhecesse imediatamente o que estava escutando poderia, ao meu ver, destacar ao menos alguns dos elementos que percebi. Talvez não fizesse associações ou reconhecesse a sonoridade como algo familiar, mas, esses elementos seriam destacados. O que estou querendo dizer é que, os elementos que percebi e que me possibilitaram fazer associações imediatas são tão fortes, tão determinantes do gênero e tão caracterizadores da música, que seriam percebidos de qualquer forma, por qualquer ouvinte.

Portanto, tudo o que constatei a partir da audição inicial do repertório escutado e, posteriormente, da verificação mais direta e profunda das músicas escolhidas são, basicamente, os elementos que citei. Além disso, minha concepção de análise para este

trabalho, quem sabe específica para o repertório delimitado e o para gênero em questão, baseia-se em propostas da análise da música popular com um enfoque multidisciplinar:

Chegamos num momento, nesta virada de século, em que não se pode mais reproduzir certos vícios de abordagem da música popular, sob o risco de não ser integrado ao debate nacional e internacional. Em minha opinião, esses vícios podem ser resumidos na operação analítica, ainda presente em alguns trabalhos, que fragmenta este objeto sociológica e culturalmente complexo, analisando ‘letra’ separada da ‘música’, ‘contexto’ separado da ‘obra’, ‘autor’ separado da ‘sociedade’, ‘estética’ separada da ‘ideologia’. Além disso, outro vício comum da história tradicional, qual seja, um certo viés evolucionista para pensar a cultura e a arte [...]. (NAPOLITANO, 2005, p. 8)

O pensamento de Napolitano, em relação aos estudos da música popular, baseia-se nos escritos de Adorno e de abordagens mais recentes da tradição anglo-americana, pois, segundo ele são fundamentais para o debate.<sup>219</sup> E, o autor acredita que “[...] o campo de estudos sobre a música popular e a forma musical em questão construíram-se quase que paralelamente, ao longo do século XX, alimentando-se de maneira dialética.” (NAPOLITANO, 2005, p. 9) Napolitano define assim:

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos ‘canção’ é um produto do século XX. Ao menos sua forma ‘fonográfica’, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). (NAPOLITANO, 2005, p. 11)

E continua com a definição:

A música popular urbana reúne uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita (o *lied*, a *chançon*, árias de ópera, *bel canto*, corais etc.), da música ‘folclórica’ (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionero ‘interessado’ do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). (NAPOLITANO, 2005, p. 11-12)

Luiz Gonzaga, ao longo de sua carreira musical gravou inúmeras músicas. Inicialmente, muitas instrumentais. Alguns anos depois, passou a gravar canções, músicas com letras. O estudo que fiz do seu repertório teve como foco maior as músicas cantadas,

---

<sup>219</sup> O autor faz esse exercício de pensamento em seu livro.

pois Gonzaga só teve êxito com o *baião* com canções e as letras das músicas dizem muito sobre o objeto de estudo. Então, basicamente, estudei as canções de Luiz Gonzaga.<sup>220</sup>

O fato de estar buscando *elementos característicos das músicas* de Luiz Gonzaga significa dizer que: todos aqueles elementos que aparecem inúmeras vezes na sua obra, ou seja, nas suas músicas como um conjunto e, ainda, em uma mesma música foram considerados como *elementos recorrentes*. Por este motivo, são importantes para a sua obra e relevantes para a sociedade que a aceitou. Por exemplo: Um instrumento que sempre é utilizado no conjunto musical; um ritmo que aparece em uma série de músicas; uma forma que seja comum ao repertório delimitado; um determinado assunto/tema tratado nas letras das músicas. Enfim, algo que esteja sempre ou quase sempre presente. Este foi um dos parâmetros utilizados.

Esse critério definido como parâmetro de análise é possível e é facilmente identificável no repertório. A busca por *elementos recorrentes* cai em uma questão controversa de análise musical a partir de *critérios quantitativos*.<sup>221</sup> Porém, não se pode afirmar que, por este motivo, a pesquisa não tenha validade, mesmo porque não afirmo aqui que a recorrência seja o motivo único de classificação ou que números possam medir “qualidade” de qualquer tipo. Não é isso. O que procuro é apenas estabelecer *critérios de classificação*, onde a quantidade, quer dizer, a presença considerável de *elementos recorrentes* ou não pode, por exemplo, sugerir caminhos para a identificação de estilo. Como disse, não é o único fator de análise, mesmo porque, preferi não adotar um modelo.

É importante frisar, como diz Almada (2006), que os *elementos não recorrentes* também são importantes, pois ambos estão presentes na música, embora em menor ou maior grau de incidência. E, além destes, há também elementos que estão presentes, mas que não podem ser registrados em papel, quer dizer, são aqueles *elementos reconhecidos* na música a partir da vivência e da sensibilidade dos músicos e da plateia (dos produtores e dos apreciadores). Podem não ser percebidos através de uma audição técnica dos discos para uma análise, mas estão lá.

Ao mesmo tempo, o autor de a “Estrutura do Choro” diz que é “[...] impossível a condensação de princípios em torno do mais comum – em suma, do idiomático – em fase do

---

<sup>220</sup> Embora grande parte do seu repertório de 1941 a 1945 sejam músicas instrumentais.

<sup>221</sup> Sobre este assunto discutirei mais adiante.

labirinto de variantes que se formaria [...]” (ALMADA, 2006, p. 2) O mais comum é o que mais aparece. O que mais aparece é, geralmente, o que está em todas as músicas do repertório e na maior parte do tempo em cada música. Por este motivo, por ser um elemento tão regular, quer dizer, por ser tão comum e, conseqüentemente, uma recorrência, sua existência pode não fazer diferença de fato na análise musical para este tipo de propósito. É necessário dizer que, Almada refere-se à “linguagem musical” e não à caracterização do gênero. A diferença é que, no estudo de Almada (2006) sobre o *choro*, assim como no de Cortes (2014), também sobre o *choro*, com acréscimo do *baião* e do *frevó*, os autores, ambos, buscavam elementos essenciais para que alguém pudesse tocar essas músicas. A *improvisação idiomática* sugerida por Almir Cortes Barreto (CORTES, 2012), apresenta-se como resultado de uma análise que propõe a formatação de um arquétipo, que define os elementos intrínsecos de um gênero da música popular urbana, quer dizer, que apresenta a organização de padrões melódicos, harmônicos e rítmicos.

Segundo Ramalho (2001, p. 58) um dos elementos que caracterizam “[...] o idioma musical do Nordeste” na música de Gonzaga é “[...] a ligação entre a entoação da melodia e da própria fala.” Para a autora a “[...] sua música nasce geralmente do ritmo e do conteúdo dos versos.” (RAMALHO, 2001, p. 59) Apesar disso, não considero esse tipo de análise utilizada por Ramalho como uma boa opção para responder as questões por mim apresentadas, em relação ao *baião*.<sup>222</sup> É interessante, no entanto, algumas afirmações feitas pela autora, tais como: “[...] uma asserção que pode ser generalizada como característica do estilo de Gonzaga, isto é, o drama inserido nas letras aparece atenuado pela rítmica pulsante do instrumental.” (RAMALHO, 2001, p. 61) Embora eu acredite que essa observação não surge de fato com as transcrições, mas pela percepção auditiva sensível, ou seja, apenas ouvindo a música se percebe tal atenuação. O que Ramalho quer dizer é que, mesmo quando a letra da música transmite uma mensagem triste – como tragédia social – ela é apresentada com um ritmo de dança.

---

<sup>222</sup> A respeito da análise feita por Ramalho é conveniente alertar que: algumas transcrições realizadas pela autora não estão de acordo com a melodia original da música, no que diz respeito à opção feita pela mesma, na utilização do tipo de compasso para a escrita. Eis alguns exemplos: Na transcrição de “Respeita Januário” (exemplo 1 – página 59) o compasso indicado é 2/4, porém, as figuras de duração utilizadas não correspondem à melodia da música, dando a sensação (real) de que deveria ser 4/4. O mesmo acontece com as músicas “Forró de Mané Vito” (exemplo 2 – página 59) e novamente “Respeita Januário” (exemplo 9 – página 61). Obviamente não me deterei a apresentar outros problemas deste tipo, mas, é fato que podem não apenas confundir o leitor, como prejudicar o resultado das análises.

O que pretendo, é mostrar o que caracteriza o *baião* enquanto gênero musical, portanto, somente elementos estritamente musicais – e aqui não estou desmerecendo nenhum dos trabalhos – não são suficientes. São, sim, abordagens diferentes com finalidades diferentes.

Ainda dentro da questão dos elementos recorrentes para a identificação dos idiomas musicais, há aspectos que exigem uma análise mais detalhada e profunda, para que sejam identificados, como é o caso dos acordes (harmonia) da música. Pensando desta forma, considereei encarar um novo questionamento metodológico: É importante considerar quanto relevante é a harmonia das músicas de Gonzaga para essa classificação? Se sim, por quê? O que traz de interessante, inusitado ou personalizado a harmonia do *baião* (e dos outros ritmos gravados)? Do ponto de vista “estatístico” há várias outras perguntas que poderiam aparecer, por exemplo: Quais as tonalidades mais utilizadas? Será que Luiz Gonzaga tinha preferência por certas tonalidades? Na tonalidade maior quais são os acordes mais utilizados pelo músico? Esses acordes são tríades ou tétrades? Qual acorde nunca ou quase nunca é utilizado nas músicas? E na tonalidade menor, quais são os acordes mais utilizados? São tríades ou tétrades também? Nesta tonalidade, nos modos menores, qual acorde nunca ou quase nunca é utilizado? É possível encontrar especificidades desta natureza?

Ao contrário de tudo isso preferi ir por outro caminho. Questionei-me sobre: Os acordes ou a harmonia utilizada por Gonzaga em suas músicas têm alguma relação com a música da sua época, quer dizer, a música que ele escutava no rádio e que era abundante no Rio de Janeiro naquele período (1940-1958), como o *choro* e o *samba*, principalmente? Tem relação com o repertório das músicas do Cariri (atuais ou da época) que ele levava em suas lembranças? Quais instrumentos harmônicos, melódicos ou percussivos eram utilizados? Que relevância essas informações podem ter? Qual a contribuição para a análise? O que se quer demonstrar?

Ainda pensando em estabelecer *critérios de classificação*, perguntei-me: Como é a forma do *baião*? Existe um padrão, ou seja, uma forma característica? Seria a “forma rondó” utilizada em músicas para dança de salão nas cortes da Europa uma referência para Gonzaga, já que a *polca* – um bom exemplo de uso da “forma rondó” pelo músico – e outros ritmos musicais europeus, tais como *valsas* e *mazurcas*, estão presentes entre o repertório do músico? Será que há influências destas músicas em suas composições? As partes do *baião* “funcionam” independentes das outras, quer dizer, uma parte é tão diferente da outra como

acontece com o *choro*? Como perceber isso, se as músicas de Gonzaga têm letras, diferente da maioria dos *choros* (instrumentais) gravados naquele mesmo período, até mesmo por ele próprio?

Os *elementos não recorrentes* são, portanto, um diferencial na música. Como quase nunca aparecem ou não aparecem em todas as músicas, mas, por algum motivo o compositor resolveu inseri-los – num determinado momento e em uma determinada música – são relevantes pois causam “efeitos diferentes” dentro do que é comum. Mas, então, o que isso significa? Como esse aspecto se destaca na música de Luiz Gonzaga?

Pelo que expus, é natural que a análise dos repertórios delimitados seja feita por critérios objetivos e, até certo ponto, quantitativos. Todavia, considerei interessante verificar *tendências*, buscando elementos que caracterizam ou tipificam a obra, o que já denominei operativamente de *elementos característicos da música*. Então, aliada ao primeiro método, considerei também importante e interessante a análise subjetiva da recepção, tanto quanto os números.

A música é percebida pelo pesquisador através de parâmetros que vão além do concreto ou objetivo, ou seja, por sensações também, que não se põem no papel, mas que podem ser notadas (percebidas). Nesta perspectiva, busquei traços que se revelavam fortes e que, apesar de não serem frequentes ou até abundantes, sua qualidade quando aparecem são capazes de definir a obra enquanto um gênero ou mesmo o estilo de um gênero. São *elementos fortes*, não necessariamente recorrentes, mas, caracterizadores. E, também, podem ser *elementos fracos*, pois, embora sejam recorrentes, não tem força caracterizadora.

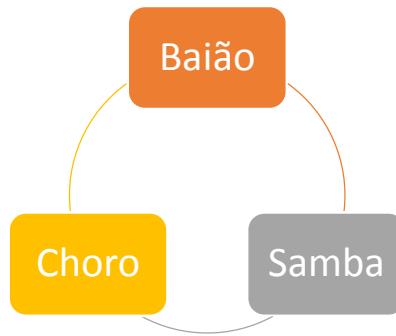
- Qual a configuração interna básica?
- Em que contexto determinado padrão é acionado?
- Qual a sua incidência? Quando ele é acionado e o que ele provoca? Qual a sua relação com outros padrões?
- Quando esses padrões se revelam caracterizadores? Esses padrões apresentam caráter de base ou de solo?
- E como levar em conta a subjetividade de quem produz e quem consome essa música?
- O que é mais significativo é o que mais aparece?



Apesar deste método subjetivo de análise não garantir resultados inquestionáveis – não se sabe qual garantiria, na verdade – é possível considerá-lo satisfatório para o que pretendo demonstrar. Essa proposta é, pois, uma possibilidade que “viabiliza a organização de critérios de classificação” ou “cria esses critérios”. É uma proposta que está sendo colocada à prova.

Como destaquei até o momento, as primeiras gravações de Luiz Gonzaga eram de “ritmos de músicas estrangeiras”, tais como *valsas*, *polcas*, *mazurcas*, *tangos*, mas, também, de *música brasileira*, como *sambas* e *choros* em sua maioria. Quando começou a se destacar como instrumentista, mas, principalmente, como cantor de baiões, conseqüentemente, passou a gravar mais músicas com este ritmo. Quer dizer, como o *baião* tornou-se um sucesso nacional, obviamente, Luiz Gonzaga adotou o ritmo e passou a utilizá-lo com frequência. Neste momento o músico acertou onde queira. Por este motivo, valeu conferir qual o ritmo mais utilizado pelo músico, em suas gravações, de modo a tentar estabelecer critérios válidos que expliquem e justifiquem a possível orientação seguida, e não simplesmente a aleatoriedade e não intencionalidade das escolhas feitas por ele e seus parceiros compositores. É óbvio, então, perguntar: qual o ritmo mais gravado por Luiz Gonzaga?

A análise das músicas de Luiz Gonzaga feita por Climério Santos (2013) iniciou-se a partir de uma escuta geral ampla, para posteriormente fazer escolhas sobre o que seria realmente esmiuçado. Tomei essa mesma proposta para a minha investigação, porém, com uma delimitação temporal, não mencionada por Santos, portanto, não se sabe se isso foi feito. Santos buscava pelo que ele chamou de “músicas fundadoras do cânone gonzaguiano”, ou seja, por convenções. Para a escuta das músicas o autor utilizou o que ele chamou de “audição compartilhada”, onde o autor dividia a escuta do repertório escolhido com pessoas que ele chamou de *especialistas*. Não adotei esse procedimento, pois creio que para o objetivo que pretendia era suficiente o conhecimento que eu tinha sobre as músicas. Aliás, como disse há pouco, grandes conhecedores do seu repertório talvez pudessem atrapalhar.



Fluxograma 10 - Mostra a relação que se estabelece entre ambos os gêneros.

O mais interessante no estudo analítico do baião feito por Ramalho é que ela procura por tendências. Assim diz a autora: “Não é minha pretensão estabelecer limites, mas é possível perceber tendências que se acentuam [...]” (RAMALHO, 2001, p. 63)

Sobre a “origem do baião” Ramalho diz:

O próprio Cascudo [Câmara Cascudo], em seus escritos de 1959, descreve *baião* com um sentido mais limitado: como a introdução instrumental executada pelos violeiros antes de cada desafio. De fato, é isto o que se entende ainda por *baião*, entre executantes e amantes do desafio; mas tal significado parece ser desconhecido da grande maioria da população brasileira, que faz a conexão do baião com o tipo de música divulgada por Luiz Gonzaga. Obviamente, este consenso popular implica uma definição mais ampla do termo do que essa oferecida por Cascudo, uma vez que a música de Gonzaga mostra, claramente, como podemos observar, muitas das características mencionadas pelos autores que antecederam Cascudo. (RAMALHO, 2001, p. 65)

Sobre o “estilo de Luiz Gonzaga” Ramalho define assim:

Gonzaga estabeleceu o próprio estilo de performance: enriqueceu o conjunto regional carioca (cavaquinho, violão, flauta, pandeiro), como já me referi. Como acordeonista, introduziu efeitos inusitados, como o ‘trinado’ no fole, que se tornou idiomático no seu estilo de tocar.<sup>223</sup> Como cantor, sua emissão não necessariamente corresponde àquela do ‘bel canto’, mas seu estilo anasalado de cantar também o distingue. Além disso, Gonzaga intencionalmente enfatiza o uso do dialeto, ou seja, emprega em sua linguagem arcaísmos regionais, como se pode perceber em várias de suas interpretações. (RAMALHO, 2001, p. 65)

<sup>223</sup> Não sei se o que a autora chama de *trinado* refere-se ao “jogo de fole” ou “resfulengo”, técnica já descrita por mim neste texto.

#### 4.2.2. Delimitação do repertório, escuta e a análise

Para o trabalho de análise foi importante a eleição das músicas de Gonzaga, feita a partir da escuta inicial, que serviram ao propósito da pesquisa e que foram, conseqüentemente, estudadas. A escolha foi direcionada e justificada, fundamental para a realização do trabalho, já que a intenção era mostrar determinados aspectos da música. Neste sentido, a necessidade racionalizada pelo direcionamento do trabalho foram os guias. Para este tipo de investigação não é possível escolher o repertório aleatoriamente no meio de centenas de músicas, principalmente, tratando-se de um repertório volumoso. Portanto, considere que a eleição deveria ser justificada, a partir do conhecimento da obra do compositor. A audição atenta de muitas músicas contribuiu muito para uma seleção acertada do repertório final.

Analisar todas as músicas poderia ser um trabalho não apenas enfadonho, mas, talvez, desnecessário. Então, a questão era: o que se procurava? Procurava um *canon*? Talvez, sim! Inicialmente, procurei elementos recorrentes, ou seja, aqueles que sempre aparecem na música, ou, que não podem faltar em um determinado gênero musical ou estilo de um músico. Este foi um caminho, pelo menos, para o início do trabalho. Mas por que se procuravam esses elementos? Eles poderiam ajudar a identificar o que? Uma hipótese, em um primeiro momento, era que aquilo que sempre está presente na música de Luiz Gonzaga seria, possivelmente, o que realmente caracteriza a sua música e, conseqüentemente, o que diferencia a música dele da música de outros compositores. Enfim, o que é mais importante. Talvez, essas características pudessem ser entendidas como algo pertencente à música de Gonzaga e que determinam o seu estilo.

Seria possível pensar numa pesquisa na área de música através da estatística? Possivelmente, sim, levando em consideração o objeto de estudo e o que se pretende descobrir. Pensando nisso, foi importante questionar, o *que* deveria ser considerado e *como* nesta pesquisa. Pensei, inicialmente, em analisar os *elementos recorrentes*, ou seja, os elementos que sempre aparecem ou que aparecem mais vezes, embora os *elementos não recorrentes* (aqueles que aparecem esporadicamente) também sejam importantes. Esse foi inclusive objeto de discussão na lista da IASPM-LA em 2012, a partir da minha proposição. Outras questões surgiram no sentido de dar base para a proposta ora apresentada. Por

exemplo: Quantas músicas seriam necessárias analisar para se chegar a um resultado convincente e, ao mesmo tempo, considerado relevante para esse nível de pesquisa.

Para analisar o repertório de Luiz Gonzaga com a finalidade de “classificar a sua música” foi necessário, em um primeiro momento, conhecer toda a sua obra. Percebi, então, que mesmo tendo afinidade com o repertório seria necessário delimitar ou demarcar o que seria, de fato, analisado. Veio, então, a seguinte questão: Quantas músicas são necessárias analisar para que se possa considerar uma boa amostragem do repertório de um compositor? Por não ter a resposta de imediato e também por curiosidade, em um primeiro momento, submeti a pergunta à lista da IASPM-AL (na internet) durante o mês de setembro de 2012, de forma que os colegas investigadores pudessem contribuir. O assunto foi se desenvolvendo e contou com a participação de muitos membros (musicólogos, etnomusicólogos e outros profissionais de países da América Latina e sul e também da Espanha) da lista, a partir e, principalmente, dos questionamentos de Julio Mendivil (23/9/12) que disse: “Qué se persigue al sentar criterios cuantitativos en una investigación estética? Un canon? Una regla normativa de calidad?”

Obviamente, é preciso deixar claro, que a delimitação do repertório de Luiz Gonzaga não aconteceu apenas por opção quantitativa, mas de certa maneira a provocação inicial ofereceu diversos caminhos, até chegar ao que acabei escolhendo. Apesar de Mendivil ter feito uma interpretação errônea da proposta inicial apresentada na lista de discussão – talvez pela forma como a questão foi apresentada por mim – seu questionamento tornou possível fazer algumas considerações interessantes, que ajudaram significativamente na decisão sobre quantas músicas analisar e que metodologia de análise musical inicial seria adotada para este fim. Isso expliquei há pouco.

A ideia não era utilizar critérios quantitativos para uma análise estética, como ele questionou, mas apenas diminuir de alguma maneira a quantidade de músicas a serem analisadas (já que a obra de Luiz Gonzaga é muito extensa) – o corpus da investigação – e não exatamente utilizar números para mostrar resultados estatísticos em uma análise musical. O que quero dizer é que, a ideia não era medir o fazer artístico de Gonzaga ou as qualidades de sua obra através de números, mas limitar metodologicamente a investigação, ou seja, diminuir a amostragem, recortando o objeto, o que é importante e válido para uma análise da forma que se pretendia.

Finalmente, o que interessou para a análise foi o que considerei importante ser analisado, não apenas a quantidade. Essa decisão pode ser subjetiva, pois surge a partir de um conhecimento empírico prévio sobre o tema, porém, uma subjetividade orientada por uma ampla pré-escuta do repertório, ou seja, a aparente subjetividade dessa decisão traz, em si mesma, uma gama de elementos importantes caracterizadores da música, que são difíceis de medir num primeiro momento, mas que dão segurança ao investigador para seguir com a pesquisa. Na opinião de Federico Sammartino (23/9/12)

Analizar más de 600 canciones con el mismo nivel de exigencia - por ejemplo, empezar con una transcripción a partes reales, con todas las transposiciones de los bronce, y las desviaciones melódicas de la voz- te llevaría muchísimo tempo- sino es que te afecta psicológicamente antes.

Pensando nisso é que criei, a partir das primeiras escutas, uma tabela com dados retirados das músicas, escutando-as com regularidade, não apenas uma vez, mas várias, em dias diferentes e a partir de diferentes fontes sonoras (no computador, celular, utilizando ou não fones de ouvido e em aparelhos de som com caixas de maior definição, por meio de gravações em MP3, CD ou Vinil), já que a qualidade das gravações originais não é boa, pois são das décadas de 1940 e 1950. Em algumas se sobressaem determinados instrumentos – pela ênfase em aspectos mais graves ou mais agudos – e, em outras, estes mesmo instrumentos são quase imperceptíveis. Ao ouvir, anotava o que considerava importante, quer dizer, aquilo que “o ouvido” percebia como similar, diferente e/ou relevante. Essa também foi a sugestão de Sammartino, quando disse:

Lo que sí no puede faltar es algún tipo de sistematización: aunque nunca lo he hecho, creo que armar una tabla con las 600 canciones con información musical básica (grados armónicos de estrofa/estribillo, perfil melódico simplificado, instrumentación y letra, creo que es suficiente) más lo que es propio de los registros (año de grabación, compañía en la que editó, los músicos que lo acompañaban, referencias a lo que dijeron los diarios, etc.).

Uma tabela nos moldes que propôs Sammartino ou pelo menos similar já existe. Essa organização foi feita por Ramalho (2001). Apesar disso, considerei o desafio e também julguei pertinente a construção da tabela, visto poderia de alguma maneira contribuir com a organização inicial de Ramalho, acrescentando informações a ela. Além disso, escutar as músicas várias e várias vezes é umas das coisas que considerei importante também e, a construção desta tabela, nos moldes que foi pensada, exigiu isso. Assim, foi possível perceber as diferenças e também as similaridades nas músicas selecionadas do repertório,

contribuindo para o que propus como método para a análise. Para Sammartino a escuta atenta já é uma análise e apostei isso nesta investigação, da mesma forma que considerei que a experiência anterior sobre o tema, justificativa já exposta neste texto, ajudou a construção da proposta inicial e também com o trabalho de campo.

Silvina Arguello (23/9/12) também se manifestou na lista da IASPM-LA informando que estava fazendo um trabalho semelhante a este. Em sua análise, ela considerou as músicas mais conhecidas do compositor que estava pesquisando, as mais gravadas, as mais editadas, quer dizer, o que a imprensa e as audições de rádio assim consideravam. Surgiu, então, uma questão: A partir dessa delimitação é possível estabelecer tipos diferentes? Que tipos podem surgir da música de Luiz Gonzaga levando em consideração esses parâmetros? Seria possível pensar em analisar um corpo considerável do repertório de um determinado compositor para se estabelecer um parâmetro de análise?

Após essa escuta inicial, então, a análise foi refinada, partindo daquilo que considerei importante em um primeiro momento e que deveria ser aprofundado em seguida, pois, quem sabe, serviria para caracterizar algo. As mudanças que ocorreram no repertório do músico ao longo do tempo podem ser percebidas na tabela, a partir de alguns critérios assinalados que também foram considerados. Por exemplo: a formação musical do músico define e dá direcionamento ao seu repertório, então, isso fica notório na tabela. Qualquer alteração – opção por outro instrumento pelo músico (embora não tenha sido o caso de Gonzaga), novas amizades, o contato com outro tipo de repertório, as mudanças na vida pessoal, as necessidades financeiras de sobrevivência, o atendimento ao mercado por parte dos compositores, dos produtores e da gravadora – pode refletir mudanças nas suas criações, na sua obra. Isso aconteceu com Gonzaga. Por este motivo foi necessário um estudo preliminar da sua biografia, cujo resumo já foi apresentado. De toda forma, foi importante entender a sua formação social e musical, para que a análise também refletisse uma percepção a partir deste viés.

Padilla (23/9/12) sugere que se trabalhe, portanto, com dois critérios: o sistemático e o seletivo. Concorda com Sammartino, que a análise começa com uma escuta preliminar, onde se ouve cada música duas ou três vezes tomando nota “de las características estructurales esenciales”. Sugere também que essa audição seja feita em ordem cronológica, de forma a ajudar a ter uma visão histórica da “evolução” ou das mudanças estilísticas do artista. Corroborando com isso, iniciei o trabalho de escuta do repertório de Gonzaga das

primeiras gravações, em 1941, optando por inserir na análise as músicas gravadas até o ano 1958.

Em meio a tantas peças que compõem a obra do músico, mais de seiscentas (600), há gravações de mais de um ritmo musical (comum entre o seu repertório). Há também músicas que não se encaixam muito bem com as características musicais mais marcantes da sua obra, ou seja, pelo que ficou conhecido. Então, essa também foi uma preocupação, além de saber, por exemplo, qual o ritmo musical mais gravado por Gonzaga e qual o mais representativo. Este é um dos motivos do uso da estatística, já que não se obtém esses dados a não ser contando.<sup>224</sup> O que é importante salientar é que os números não foram utilizados como informação exclusiva para se chegar aos resultados apresentados mais adiante, mas foram sim, valiosos também.

Para Mendívil (24/9/12)<sup>225</sup> o que “parece indispensable es reflexionar sobre las implicancias de tales trabajos para que no decaigan en patrones normativos.” Ou seja, aqui ele sugere que os trabalhos quantitativos não podem ser regra e que não se tornem comuns. Para ele os dados quantitativos devem ser utilizados para uma análise qualitativa e é justamente isso que é apresentado na tese. Os números são utilizados para delimitar o foco de atenção para a análise e não simplesmente para encerrar a pesquisa matematicamente.

Ainda sobre o uso da estatística diz López Cano (25/9/12):

Los elementos que distinguen el estilo de un género o compositor efectivamente poseen cierta recurrencia, pero nunca son los que más usa, pues lo más usado, lo que aparece más, siempre, es lo común a todo el sistema. Si la estadística es una herramienta que nos permite medir la recurrencia, no sirve absolutamente de nada para establecer el estilo de un compositor o un género, pues los rasgos característicos de él, ni son los que más aparecen ni son los que menos se repiten. Es cuestión de lógica.

E acrescenta:

---

<sup>224</sup> Vieira mostra, em duas tabelas, o crescimento no número de gravações de baiões no Brasil de 1946 a 1957. (VIEIRA, 2000, p. 60 e 65)

<sup>225</sup> Em 2012 enviei um e-mail para a lista da *IASPM-LA – Associação internacional para o estudo da música popular* [iaspm-al@googlegroups.com] com o intuito de discutir sobre critérios de análise musical para a caracterização de gênero e estilo, a partir da verificação de recorrências no repertório de um compositor. O tema foi bastante discutido durante vários dias. Pela grande contribuição que diversos colegas – pesquisadores de diversos países – deram ao tema, considerei utilizá-los como referências para o tema, em momentos específicos que trato disso na tese. Tais contribuições estão referenciadas sempre com o nome do pesquisador e a data que seu texto foi enviado para a lista. Por exemplo: Ruben López Cano (25/09/2012).

Un rasgo es característico de un compositor o estilo, no porque aparezca más o menos, sino porque funciona como prototipo de una categoría que se establece en torno al estilo estudiado. Nuestro aprendizaje de estilos habitual funciona prototípicamente. No es una cuestión de recurrencia, sino de pertinencia. Y establecer explícitamente ese criterio de pertinencia, es sumamente complejo.

É preciso analisar com calma o que sugere López Cano. Então, vejamos: se o que é pertinente em uma música, ou em uma obra, não é o que aparece mais, porque “aquilo”, quer dizer, aquele determinado elemento que não se está usando na música, ou seja, que menos aparece, pode ser considerado pertinente? Algo que é pertinente deve ser algo que é importante, então, se é importante deve “aparecer” na obra, caso contrário, que interesse ou que pertinência terá? É óbvio, que, em algum momento, alguém encontrou algo importante, relevante em um determinado repertório, que seja específico da obra de um compositor, mas esse “algo” se realmente é importante deveria ser recorrente ou regular, caso contrário não seria usado como relevante.

Alfonso Padilla (23/9/12) faz uma observação bastante importante, ao falar sobre *estilo*. Para Padilla, pode-se considerar um estilo a partir “de una pieza o obra” ou até partes dela. Porém, o mais importante para ele seria pensar que uma única peça, ou seja, uma única música pode ser tão representativa que ela sozinha seja capaz de refletir todas as características inerentes àquela obra ou repertório. Partindo desse pressuposto poderia se pensar em determinada música de Gonzaga que pudesse ser utilizada como “exemplo” de toda a sua obra e, que, sozinha reflita todas as características inerentes e necessárias à sua classificação como tal.

Supondo a validade dessa possibilidade vários questionamentos são possíveis: Será que a música mais popular de Gonzaga também é a mais representativa da sua obra? Ou, desta mesma forma, será que a mais consumida foi a mais importante? Ou, ainda, a mais conhecida do seu repertório é a que representa sua obra de maneira mais fiel? Será que a peça com o maior número de versões gravadas ou executadas no rádio é a música importante? Eleger a música por meio de um ritmo talvez seja uma saída e, neste caso, deveria ser uma música em ritmo de baião. Mas, essa também é uma dúvida: será que a música mais representativa da obra de Luiz Gonzaga é um baião (ritmo)? E se pensarmos na música preferida do autor/compositor? Poderia ser uma boa opção. Todavia, é preciso saber sua opinião sobre o assunto e por que ele elegeu essa música como preferida.



Ainda nesta mesma linha de pensamento as perguntas continuam. Qual música de Gonzaga é capaz de exprimir tudo isso? Será que é possível encontra-la, ou, perguntando melhor, será que ela existe? Essa música, segundo Padilla, deve ter tido “una importancia estética, sociológica, de recepción, de identidad de un compositor o grupo musical o hasta género, o lo que sea [...]”. Em suma: essa música deve ser muito importante na obra de Luiz Gonzaga. Deve ser uma música cuja representatividade estética tenha sido capaz de modificar, de alguma maneira, uma realidade musical em um determinado período da música (no Brasil) e que tenha sido capaz de interferir influenciando uma geração de ouvintes e também de músicos (compositores e instrumentistas).

Essa música deve ser capaz de modificar a sociedade e o contexto musical na qual a obra foi criada ou repercutida, transformando a realidade social e apresentando-se como representante de um gênero, região ou cultura. A recepção desta música, por parte dos ouvintes (plateia/público) deve ser a melhor possível. Essa música deve ter sido aceita pela sociedade, pelo menos por certos “setores” por um determinado período (longo período de preferência). Além disso, essa música deve repercutir a identidade do compositor ou carregar consigo as características que identificam o artista como tal; e sua identidade está ligada com a cultura em que está inserido. Essa identidade reflete também o gênero musical que a caracteriza.

Neste caso, considere que era necessário “escolher” uma música, dentre as várias músicas de Luiz Gonzaga capaz de exprimir todas essas características, ou pelo menos em um primeiro momento, muitas características. A princípio cogitei que esta música fosse “Asa Branca”, composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Embora não tenha sido a primeira música a definir o gênero “criado” por ambos, mas é a música mais conhecida e mais representativa da dupla, em todo o Brasil e até fora do país. É, segundo se ouve, a segunda música brasileira mais executada, depois de “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Qualquer aprendiz do acordeom, no Brasil, inicia seus estudos com a intenção de tocar “Asa Branca”. Quando se fala de Gonzaga essa mesma música lhe representa. Porém, existe um problema para que “Asa Branca” seja a música a ser analisada, já que não foi gravada originalmente com o ritmo do baião e este é o ritmo musical, por excelência, que define a obra de Gonzaga. Como contrapor isso? Seguimos.

Outra coisa a ser levada em consideração é a letra da música, quer dizer, o texto. Na opinião de Padilla “Si se analizan unas 15-20 piezas, después que ha habido un proceso previo de escuchar y analizar de manera auditiva y somera 600 piezas, podremos estar más o menos seguros de poder, con propiedad, hablar del estilo de tal autor.”<sup>226</sup> Para Padilla:

Ese estilo puede, por cierto, contener una variedad de estilos. Los análisis de esas 15-20 piezas no necesitan ser horrorosamente largos y detallados. Y las demás piezas pueden ser tratadas en gráficos (temas de los textos, forma, tonalidad, ritmo, formación instrumental, etc.) y referidas a las analizadas. Y, aún más, también es posible que un análisis más detallado de 2-4 piezas sea suficiente. (PADILLA, 24/9/12).

Sabe-se que a obra de Gonzaga representa o que existe de mais característico da “música do Nordeste do Brasil”, pelo menos no que diz respeito ao gênero musical *baião* e as músicas tocadas ao acordeom. O repertório escolhido poderia ser entendido como um conjunto de músicas que representam uma determinada região, comunidade ou mesmo uma cultura.

Sobre essa questão – traços característicos de determinado repertório – Ruben Lopez Cano (24/9/12) diz o seguinte:

Los rasgos que nos permiten reconocer el estilo de un autor efectivamente aparecen en varias musicas del mismo, pero nunca son los que más aparecen... al contrario, son los que menos aparecen, pero son los más "pregnantes", "salientes" o característicos de él.

Essa informação de López Cano é importante e na obra de Luiz Gonzaga é possível identificar algo assim. Por exemplo: Atribui-se a Luiz Gonzaga uma forma peculiar de tocar o acordeom, a qual o músico chamou de “resfulengo” ou “jogo de fole”.<sup>227</sup> Essa maneira de tocar o instrumento foi uma novidade apresentada por ele ainda na década de 1940. Consiste em movimentar o fole do acordeom, rapidamente, abrindo-o e fechando-o enquanto se executa uma melodia ou mesmo a harmonia da música, como se tentasse imitar o som de um trem. O “resfulengo” faz parte do “estilo de Luiz Gonzaga”, principalmente porque é sua criação. Gonzaga não utiliza essa técnica em todo o seu repertório, mas apenas em algumas músicas, porém, é bastante característico dele. Vale salientar que, em algumas músicas esse artifício, ou seja, essa maneira diferente de tocar não cabe, quer dizer, não se encaixa com o arranjo. Essa não é uma característica presente em cem por cento (100%) de

<sup>226</sup> Ele lembra que Lomax e sua equipe, em *Cantometrics*, decidiu analisar poucas peças para toda uma cultura.

<sup>227</sup> Já expliquei como funciona em outro momento da tese.

suas músicas, porém, é sem dúvida, um elemento de extrema importância para a caracterização do estilo Luiz Gonzaga de tocar.

López Cano insiste:

Puedes medir la reconocibilidad en varios oyentes de un autor a partir de ciertos rasgos. Pero eso lo que mide son las competencias de los oyentes y no el estilo del autor, y muy frecuentemente este trabajo se te va hacia rasgos suprasegmentales como el timbre del cantante, o del grupo instrumental (la palabreja la usaban los lingüistas para hablar de los rasgos del habla que no se pueden gramaticalizar).

Padilla (24/9/12) diz o seguinte sobre estilo:

Lo estilístico, por cierto -y lo digo en mi mensaje anterior- no es una cuestión sólo de estadística, PERO ES TAMBIÉN ESTADÍSTICA. Y también, algún rasgo único o muy poco utilizado, marca un estilo, un autor, un grupo y hasta una época. El método cuantitativo -por descarte- permite también encontrar estas características aisladas.

Sobre isso Madoery (24/9/12) diz:

No comprendo bien, como sólo una pieza de un corpus más extenso (por llevar el ejemplo al máximo) puede ser representativa del estilo de ese autor/intérprete. En todo caso, si conocemos más profundamente ese corpus, tendremos más herramientas para esbozar hipótesis sobre el porque esa pieza es más 'relevante' o ha sido más 'exitosa'.

No veo cómo se pueden establecer constantes, recurrencias, repeticiones sino es a través del conocimiento más amplio que podamos sobre el corpus estudiado. A veces, preferimos hablar en términos de 'en la mayoría de los casos' en lugar del 85 %. Son cuestiones de estilo que refieren a lo mismo.

O comentário de Madoery é importante para se estabelecer critérios de classificação e para determinar a escolha de métodos de análise. Seu contraponto em relação ao que diz López Cano foi fundamental, para estabelecer uma avaliação “pesando e medindo” aquilo que se pode e se deve considerar como mais relevante, para a análise do repertório. Madoery é bem enfático quando diz que, geralmente, não gostamos de usar números ou exatidão nas pesquisas das áreas de humanas, embora se trabalhe com ciência.

Seria o caso de se perguntar: Quais influências Luiz Gonzaga sofreu para que a sua música soasse da forma como conhecemos? E essas foram influências de qual tipo? Sociais? Econômicas? Familiares? De que forma pode-se demonstrar que o *baião* é uma

construção histórica?<sup>228</sup> A partir do que já foi descrito sobre o contexto de criação da música e da formação do compositor é possível responder esses questionamentos que balizarão a análise.

Em relação à harmonia das músicas, por exemplo, é necessário verificar que características são encontradas dentro do período no qual as gravações foram realizadas. Um estilo pode ser definido pelas diferenças que apresenta em relação a outras músicas, mas também pelas similaridades.

Para Sans (24/9/12)

El estilo es siempre comparativo: es lo que diferencia a una obra de un autor de otra obra de ese mismo autor; a un autor de otro autor; a una obra de una época de otra época; a un estilo (camerístico) de otro (eclesiástico). Pero al mismo tiempo, el estilo es lo que emparenta un autor a otro; una obra a otra; un estilo a otro. Todo es un problema de perspectiva, de punto de vista.

A partir da perspectiva de Sans conclui-se que a música de Gonzaga tem diferenças em relação a outras músicas, mas também tem similaridades. Será necessário identificar essas diferenças e similaridades, mas, antes saber com o que comparar. Dúvidas aparecerão a todo o momento. Seria preciso comparar a música de Luiz Gonzaga com a música de qual compositor? Seria preciso comparar o *baião* com qual outro gênero musical? Seria possível dizer que os gêneros musicais que podiam ser comparados ao *baião* são aqueles gêneros com os quais Luiz Gonzaga tinha algum vínculo? Neste sentido seria possível comparar o *baião* ao *choro* ou ao *samba*? A partir de quais parâmetros? Seria possível comparar o *baião* às músicas tocadas pelas Bandas Cabaçais do Nordeste do Brasil? Quais elementos deveriam ser comparados?

Sobre o estilo de um compositor ou músico López Cano (26/9/12) diz: “En mi opinión considero que podemos seguir llamando a esas ‘particularidades comparativas individuales recurrentes’ como parte o índice del estilo de algo o alguien.” Ora, então são elementos recorrentes? Neste sentido López Cano se contradiz?

Sans insiste (26/9/12):

Me parece que no tiene lógica decir -sin matices- que las recurrencias que más se usan en un estilo no constituyen lo más importante de ese estilo. En realidad, estas recurrencias pueden en

---

<sup>228</sup> Vieira (2000).

un momento dado constituirse en un factor crucial en la definición de un estilo.

Pela pertinência do texto para a discussão que se estabeleceu, a transcrição literal e de certa forma longa apresentada abaixo é uma fala de Juan Francisco Sans (26/9/12), porém, é relevante para conduzir o debate. Ele apresenta três exemplos de recorrência:

- Bajo de Alberti. Intuitivamente sabemos que el estilo clásico (Mozart, Haydn, Beethoven) está pletórica de bajos de Alberti. Casi que podríamos decir que el estilo clásico está fundamentado en el bajo de Alberti. Es pues un estilema con una fuerte carga de relevancia. Su ausencia en la música previa (barroca) y posterior (romántica) nos permite diferenciar claramente un estilo de otro.
- El saxofón. Desde que se creó, ingresó al mundo de la música popular, particularmente las bandas y el jazz. Nunca se lo admitió en la orquesta sinfónica, donde su uso se restringe a obras excepcionales como el Bolero de Ravel, o alguna obra de Debussy, y siempre en alusión a un estilo jazzístico. El uso del timbre del saxofón induce de entrada a una distinción estilística que constituye una marca considerablemente significativa en el discurso musical.
- El ritmo del reguetón. Diré una perogrullada: no hay nada que sea más recurrente que el ritmo del reguetón. Pero ¿qué es el reguetón sin su ritmo? Creo que nada. ¿Entonces el ritmo del reguetón no es significativo para definir su estilo porque se repite demasiado?

Para uma análise desta natureza, segundo Sergio Godoy (22/9/2012) é melhor adotar “extratos de análise, categorias e subcategorias.”

Alvaro Neder (23/9/12) sugere que é possível que as músicas mais significativas de um compositor/músicos não estejam inseridas na maioria do cálculo estatístico. Caso esteja seria como afirmar que o mais significativo também é o que aparece mais. Segundo Neder, o que afeta as pessoas pode ser mais importante do que a quantidade ou o mais predominante numericamente. Será? Vejamos: O impacto de uma música de Gonzaga sobre a sua plateia indica que ela se caracteriza como um gênero musical ou outro? O que indicaria isso?

A estatística é um procedimento de “indicadores comunes” como diz Danilo Orozco (27/9/12)? Talvez um indicador mecânico? Ele sugere que se deve estudar as

“tendencias, con elementos discriminantes caracterizadores o tipificadores”. Acredita que a “subjetividade receptiva” seja mais importante.

A sugestão de Orozco (27/9/12) é que para repertórios vastos se faça uma combinação entre “audición analítica con el sondeo, la anotación y tabulación de elementos, rasgos o comportamientos musicales (digamos un perfil o patrones tales o cuales, predominantes en su cualidad caracterizadora)”. Traços que se revelem fortes ou duros e não necessariamente por sua frequência ou abundância, mas “por la cualidad de su incidência en la naturaliza interna, la variabilidad y caracterización de las piezas, de la muestra o muestras musicales que se estudian”. Ora, então, vejamos: qual o problema de encontrar esses traços “fortes” ou “duros” a partir de uma tabela, cujos dados demonstram que são acontecimentos esporádicos e por isso mesmo são representativos? Qual o problema em encontrar tais traços por eliminação ou recorrência? Por que esses traços têm que ser definidos somente pelo “sensível”?

Para Sans (27/9/12) não é possível descartar um traço recorrente em uma música, se esse traço ou essa característica recorrente é, justamente, um dos principais elementos que a caracterizam, ou seja, se se tirar o ritmo do baião, por exemplo, não será possível reconhecer um baião como tal, e este é um traço recorrente. O que caracteriza o *baião* enquanto gênero musical é um conjunto de elementos que, juntos, todos envolvidos, fazem com que o gênero se caracterize como tal. É o caso de termos uma música tocada em ritmo de baião, com sanfona, zabumba, triângulo e todos os instrumentos se “comportando” como se estivessem tocando um *baião*, isso sim caracteriza o gênero. É fato que utilizando os mesmos instrumentos é possível tocar também outras músicas, outros gêneros, embora, identitariamente possa soar estranho. Por outro lado, se poderia dizer que é possível tocar um *baião* apenas ao piano ou ao violão, mas o que caracterizaria essa música tocada ao violão? Somente o ritmo?

Orozco (27/9/12) propõe que o elemento recorrente não é definidor, porque para ele, a repetição de um ritmo em música por parte de um grupo musical, com a intenção de que essa música pareça com algo pode não obter êxito se lhe falta “su condimento culminante y plenamente definidor”. É fácil entender essa ideia a partir do seguinte exemplo: se o grupo musical não é capaz de transmitir durante sua performance/execução as características mais particulares da música, então não se pode afirmar que tal música esteja sendo tocada. Diz ainda: “[...] no logran lo que se pretende (y nadie percibe en la escucha tal propósito, mucho

menos en la respuesta corporal) [...]”. Neste trecho ele fala especificamente do “[...] ‘habaneros’ rítmico con inteción reguetónica [...]”. Fazendo uma comparação com o *baião*, é como se alguém tocasse uma música com o ritmo do baião, mas ela não pode ser caracterizada como um *baião*, porque lhe faltam outros elementos que nem sempre podem ser anotados no papel, pois são percebidos pelo ouvinte acostumado com suas características essenciais.

Outra observação poderia ser feita no sentido de dizer que: se ao se tocar os instrumentos de um conjunto ou cantar não aparecerem todos os elementos característicos que definem o repertório, ou seja, do gênero que se está tocando, dificilmente se perceberão as sutilezas, que Orozco chama de: “relevancia tipificadora del sabor o sello estilístico”. Isso quer dizer que, Luiz Gonzaga, como criador do gênero e diretor musical do seu conjunto era capaz de refletir essas características na sua música. Porém, será que a plateia, com sua escuta subjetiva e treinada empiricamente é capaz de identificar o ritmo de baião e de outros ritmos gravados por Gonzaga?

Madrid (27/9/12) sugere que os padrões rítmicos podem estar apenas na cabeça do musicólogo. Já López Cano (28/9/12) não vê problema nisso, mas que pode ser uma forma de transmitir o conhecimento (informação) à comunidade, já que é uma das maneiras de se compreender o fenômeno. Mas, o importante é pensar como se chegou a isso, ou seja, a essa configuração que identifica o gênero. Assim, é preciso pensar: o que Luiz Gonzaga queria transmitir, como transmitiu e de que forma sua música foi recebida? O estilo é norma ou distinção ou traço de ruptura? Ou as duas coisas?

Não é o caso de se eliminar a recorrência, porque ela sempre vai aparecer, mas de descobrir “[...] los comportamientos musicales calificadores, tipificadores o de alta relevancia aún cuando exista recurrencia. [...] Danilo Orozco. Para ele

Lo que da relevancia calificadora a la recurrencia de ese patrón (fálendo da habanera) [...] es la complementación del insinuado patrón que ya no es común en otros géneros. P-ejemplo, el entrelace con elementos rítmico-acentuales y de color, del plano intermedio, y sobre todo, el golpe de acento grave en el bombo (al caer el tiempo fuerte principal), que por su articulación y tímbrica no sólo da máximo apoyo profundo y de color, sino que, en la dimensión de lo subjetivo-bailable-corporal, incita bastante a las evoluciones de los bailadores y receptores a la hora del goce cuasi-sexual del denominado ‘perreo’ pélvico, entre otros detalles.

Para Sans (29/9/12) o fato de uma música ser mal executada (mal tocada) não implica dizer que não é tal música. E, o fato de dizer que, a partir de uma avaliação (ou interpretação) subjetiva (por audição) os comportamentos de uma música determinam seu caráter estilístico, quer dizer que a interpretação aliada a elementos caracterizadores (como fatos, dados e materiais) garantem chegar a conclusões aceitáveis, já que do ponto de vista interpretativo, nem tudo é plausível ou aceitável.

Danilo Orozo (28/9/12) sugere que o ritmo escrito (por exemplo, 3+3+2 como da habanera) não indica necessariamente as características musicais dos ritmos ou gêneros musicais aos quais pertence, pois, as acentuações realizadas pelos músicos é que dão as características mais precisas. Para ele, o músico que conhece essas particularidades e sabe executá-las é o único capaz de expressar as características reais, fugindo do mecânico. Essa indicação serve para determinar que, ao estabelecer critérios de caracterização do *baião* como um gênero musical isso deve ser feito com a música de Gonzaga, considerada genuína, já que foi o seu criador juntamente com Humberto Teixeira.

A conclusão que se pode tirar nesta discussão inicial, que se estabeleceu em uma lista de e-mails, é que o método quantitativo não é melhor ou pior que o método qualitativo, pois são diferentes e podem ser complementares. É preciso utilizá-los de forma que o objetivo do trabalho seja alcançado e, para isso é preciso verificar até que ponto ou de que forma este método pode contribuir para se alcançar algum resultado satisfatório para os questionamentos que se tem.

#### **4.2.3. Resultado do estudo do repertório delimitado**

No *Apêndice I*, apresento a relação de todas as músicas delimitadas para este estudo. As gravações de Luiz Gonzaga do período de 1941 a 1959 e o acervo da *Missão de Pesquisas Folclóricas* que tive acesso. Também estou levando em consideração o contato direto que tive com muitos agrupamentos musicais do *Cariri cearense*.

Procurei organizar o máximo de informações possíveis sobre cada música gravada e escutada. Para isso os selos dos discos foram indispensáveis, já que não há outra forma de conseguir esses dados. O material publicado pelo SESC / SP referente ao acervo da *Missão de Pesquisas Folclórica* traz algumas informações sobre as gravações.



Escutei ambos os dois repertórios várias vezes, a partir das gravações originais – e pude conhecer com maior profundidade todo o “universo” da música tradicional do Cariri e da obra de Luiz Gonzaga. Deste último, principalmente, a qualidade e diversidade do seu trabalho.

Confrontando esse repertório com o que tive acesso por meio das pesquisas de campo, levando em consideração as informações já apresentadas sobre os agrupamentos, sobre Luiz Gonzaga e o que se refere à caracterização de um gênero musical e consolidação de repertórios da música popular, apresento alguns resultados.

No que se refere à caracterização de agrupamentos musicais *tradicionais* e de seus repertórios, representados pela música do Cariri cearense e o acervo da *Missão de Pesquisas Folclóricas* penso que se deve levar em consideração os seguintes parâmetros:

- Andamento: O andamento (pulso) das músicas nem sempre são padronizados. Não há marcação exata de tempo (a pulsação é resultado da situação, da significação ou aplicação da música) pelos músicos integrantes da manifestação e nem sempre se mantém o mesmo andamento do início;
- Indumentária: Em praticamente todas os agrupamentos ou manifestações musicais a indumentária (roupa ou figurino) é específica e adequada ao tema e às condições de mobilidade exigidas pelo grupo. O uso de determinadas cores, formas, padrões, tecidos e outros materiais de confecção – em diversas combinações – devem ser condizentes com a movimentação exigida ou com o “ritual” aplicado. Além disso, a variedade de indumentária, muitas vezes dentro do mesmo grupo, indica o papel dos integrantes dentro da manifestação;
- Letras e sotaque (acento): As letras das músicas – com algumas exceções – trazem temas específicos (letras/textos) para determinados momentos, festas e comemorações. O repertório está diretamente relacionado aos tipos de manifestação, ou seja, há repertórios específicos de algumas manifestações. O linguajar dos atores envolvidos (apresentado nos textos/letra das músicas/canções, nas falas dos entremeios, nas declamações de poesias) também é bastante representativo;
- Atitude e dança: As atitudes dos músicos, dos dançarinos, dos cantores e demais integrantes ativos ou agregados dentro do agrupamento também são

determinantes. O comportamento dos músicos, a maneira como os dançarinos efetuam sua coreografia – ensaiadas ou não – o posicionamento dos cantores principais e a disposição dos demais integrantes também é determinante para a caracterização do grupo e da manifestação. A relação do conjunto como um coletivo real;

- Timbre: Há timbres específicos e restritos a certos agrupamentos, determinados pela função que desempenham no grupo e pela intensidade de som que buscam. São resultantes da combinação dos instrumentos utilizados pelos integrantes dos agrupamentos, muitas vezes produzidos por eles próprios, devido ao tipo de material utilizado e formatos, muitas vezes também representativos dentro da manifestação;
- Voz: Além dos instrumentos, o timbre vocal (o tipo de impositação vocal, na verdade) se caracteriza pela transmissão oral (além do linguajar próprio e do sotaque) e também pela situação no momento da apresentação, que pode exigir maior ou menor esforço de quem vai cantar. Além disso, o timbre resultante da combinação dos instrumentos e das vozes (mistas ou vozes iguais) dão certa ênfase à caracterização da manifestação;
- Forma e estrutura musical: O modelo musical escolhido varia muito conforme cada agrupamento e o tipo de manifestação às quais se integram, que podem ter ou necessitar de certas regras, como a utilização de refrões, o canto responsorial (pergunta e resposta), canto solo, canto coletivo e, muitas vezes, ou, em alguns casos, se determina que a música é apenas instrumental (geralmente quando é música para se dançar);
- Religiosidade: A religiosidade influencia diretamente na atitude dos integrantes (agrupamentos musicais ou indivíduos dão sentido às suas ações a partir das suas crenças), principalmente; em manifestações diretamente ligadas à determinada. A maioria dos agrupamentos musicais tradicionais do Cariri – não todos, obviamente – tem ligação com o catolicismo;
- Comida: A comida regional ou local e, mais especificamente, todo o processo social que existe para se alcançar o produto desejado (agrupamentos musicais, seus repertórios e suas apresentações fazem sentido devido ao período cíclico de plantio e colheita) podem se relacionar

com a necessidade da alimentação. Falo de manifestações musicais que participam de eventos, festas, comemorações em alusão a uma boa colheita;

- Natureza: A fauna e a flora possibilitam o desenvolvimento de certas manifestações e agrupamentos musicais, a exemplo de grupos cujas ações são resultados da apropriação que podem fazer de sons e formas da natureza, utilizando a matéria prima oferecida ou transformando o que encontram. A necessidade de se manifestar fisicamente das pessoas daquele ambiente, como os movimentos de comunhão ou de enfrentamento, de imitação dos animais, de demonstração de força e virilidade ou mesmo de exibicionismo são fundamentais para completar os elementos fundantes de um gênero;
- Dia-a-dia: O afazeres domésticos e profissionais proporcionam ou limitam a criação, o resultado e a manutenção de manifestações culturais orgânicas (grupos resultantes de ações da rotina social, principalmente, as músicas de trabalho), tais como grupos que só se manifestam em determinado período do ano, que limitam a participação de certos integrantes, que estão ligados a grupos específicos, que exigem um ambiente apropriado ou até pela falta de interessados.

Os elementos intrínsecos (musicais) dos agrupamentos musicais não são mínimos para a sua classificação, mas não são tudo na caracterização – embora sejam também importantes –, pois os mais relevantes podem ser os “elementos extrínsecos” (culturais não musicais), que se tornam parte da música e música também de alguma maneira. São caracterizadores dos gêneros musicais tradicionais populares e também dos gêneros da música popular urbana.

Tendo em vista os parâmetros elencados como pertinentes na caracterização dos agrupamentos musicais tradicionais do Cariri, a partir do que pude constatar apresento considerações sobre as ações de Luiz Gonzaga para se apropriar dessa música e do seu repertório:

- Andamento: O andamento (pulso) das músicas gravadas por Luiz Gonzaga não se prendem fixamente a determinados números, porém, obedecem certo padrão para que cada ritmo determinado por ele para a música (baião, chote, marcha, xaxado) tenham uma referência e possam ser reconhecidos pela plateia. Aqueles ritmos mais apropriados para a dança tem maior preferência quanto a manutenção do andamento.

Além disso, como as músicas eram gravadas era preciso determinar também a duração de cada música, portanto, diferentemente dos agrupamentos musicais tradicionais, as músicas deveriam ter começo, meio e fim;

- Indumentária: Assim como nos agrupamentos ou manifestações musicais do Cariri cearense a indumentária é essencial, Luiz Gonzaga adotou o mesmo elemento caracterizador para o *baião*. A roupa ou figurino escolhido pelo músico era determinante na identificação do gênero, da sua obra e dele próprio, mas, principalmente, como ele queria, mantinha relação com o ambiente que sua música tinha ligação;
- Letras e sotaque (acento): As letras das músicas de Luiz Gonzaga foram fundamentais para o lançamento, caracterização e consolidação do gênero. Temas tratados nas letras eram novidade até então, principalmente, da forma como foram apresentados. Luiz Gonzaga escolheu cantar as “coisas do Nordeste” ou o que se relacionava com ele;
- Atitude e dança: Luiz Gonzaga distanciou-se dos padrões dos cantores da época, que cantavam paralisados na frente do microfone. Por isso muitas vezes é comparado ao Elvis Presley. O músico tinha grande domínio de palco e sua movimentação e organização cênica tinha relação com o repertório que estava tocando. Luiz Gonzaga movimentava-se e coloca os integrantes do seu conjunto e, principalmente, a plateia para participar também. Sua música envolvia o coletivo;
- Timbre: Para a caracterização do *baião* o timbre foi essencial. Com o conjunto instrumental que Luiz Gonzaga montou conseguiu um timbre específico do baião, novidade diante de tudo que se escutara até aquele momento. O bom resultado que alcançou ao mesclar o Regional com os instrumentos que considerava tradicionais do Cariri ainda hoje, mas, principalmente, naquela época contribuiu para a identificação da música que fazia;
- Voz: Luiz Gonzaga inicialmente foi proibido de gravar canções, porque consideravam que a sua voz não se adequava aos padrões da época. Depois de muita insistência começou a gravar. Apesar de tentar aproximação com o estilo dos grandes cantores do rádio que admirava, Gonzaga além de um timbre bem especial trazia consigo – e deve ter reforçado e exagerado – um jeito especial e particular de cantar, tendo como referência o que escutava em Exu e no Cariri cearense;

- Forma e estrutura musical: O *baião* não tinha uma forma ou estrutura fixa, assim como nenhum dos ritmos associados, porém, Luiz Gonzaga precisou padronizar algumas coisas que, de certa maneira, tem relação com a forma e estrutura da música. São raras as gravações em que não se escute um solo de acordeom, por exemplo. Grande parte das músicas que tem refrão Luiz Gonzaga dividia as vozes com um coro, que poderia ser misto ou de vozes iguais, com arranjo vocal ou não;
- Religiosidade: Luiz Gonzaga tinha uma relação muito forte com o catolicismo, embora não se prendesse a isso ao cantar determinadas músicas. Além disso, há muitas músicas em alusão a santos, principalmente aqueles de sua devoção ou ligados às festas do mês de junho. O músico gravou inclusive muitas homenagens, pagando promessas que fez ou simplesmente buscando uma maior aproximação da fé e do seu público;
- Comida: No Nordeste existe um prato chamado “baião-de-dois (*arroz y frijoles*). Gonzaga gravou uma música com este título, “Baião de dois” (Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga). Além disso, toda a variedade possível de comida que se relacionava com o Nordeste Gonzaga cantou;
- Natureza: As músicas de Luiz Gonzaga tinham uma relação muito forte com a natureza. Gonzaga não apenas falava da fauna e da flora do Cariri, por exemplo, mas também imitava os bichos, como acontece nas músicas “Acauã”, “Samarica Parteira”, “O jumento é nosso irmão” e muitas outras;
- Dia-a-dia: Os afazeres domésticos e profissionais proporcionavam grande fonte de inspiração para o repertório de Luiz Gonzaga. O músico cantou o dia-a-dia do povo do Nordeste, muitas vezes associados ao trabalho e sua a vida social.

Em termos musicais Luiz Gonzaga aproveitou-se de escalas musicais, timbres, instrumentos, estilo de tocar.

## CAPÍTULO V – COMPLEXO MUSICAL

### 5.1.BAIÃO: UM COMPLEXO MUSICAL<sup>229</sup>

O *baião* é um gênero *músico-dançante*, ou seja, é um gênero musical cujos ritmos servem à dança, principalmente, de casais.<sup>230</sup> Incorpora várias formações de conjuntos instrumentais e, ao mesmo tempo, reduções que compõem um núcleo duro que orientam e dão sustentação para a sua caracterização. Por sua grande complexidade – já um pouco esmiuçada no *Capítulo IV* [item 4.1.2]– senti a necessidade de uma classificação a partir da proposta encontrada no atlas *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*.

Segundo o Atlas, conjunto instrumental é:

Um agrupamento de instrumentos ou de vozes e instrumentos, que respondem a uma definição estrutural concreta e a inter-relação funcional – tímbrico-rítmica, tímbrico-melódica e tímbrico-harmônica – de todos os seus componentes na realização de um repertório de gêneros, espécies e estilos interpretativos tradicionalmente estabelecidos. (GONZÁLEZ e ET AL., 1997, p. 555)

O *baião* como gênero musical apresenta particularidades que o definem como tal e, portanto, os instrumentos que compõem o conjunto instrumental do *baião* são identificadores e caracterizadores dessa manifestação. O seu conjunto instrumental básico-característico é o *trio*.

Para a formação do *trio* são necessários três músicos: um sanfoneiro, um zabumbeiro e um triangleiro. Nessa formação, o sanfoneiro ocupa também a função de cantor, determinada assim por Luiz Gonzaga. Com efeito, essa é a formação mais tradicional desse gênero *músico-dançante* (o estilo original) e por isso mesmo representa também o papel de símbolo dessa música. Usarei a palavra *trio* sempre para designar a formação do conjunto do *baião* de Luiz Gonzaga.

---

<sup>229</sup> Entendo o *baião* como *complexo musical*, porém, diferente de (FERNANDES, 2005) que trata os ritmos do complexo como gêneros musicais, o que causa certa confusão. Quanto a ideia de ser um termo “guarda-chuva” concordamos neste ponto.

<sup>230</sup> Refiro-me aqui à dança entre duas pessoas e não à condição de gênero.

O conjunto instrumental do baião é resultado da combinação de elementos, demandas sociais, códigos etc.

Implica na [...] combinação dos elementos integrantes [...] da inter-relação destes com seu próprio sistema de relações músico-funcionais, também deve-se levar em conta sua efetividade para satisfazer certas demandas sociais e códigos estéticos de comunicação musical, válidos nos limites de um reduzido setor da população ou estendidos a toda a nação. (GONZÁLEZ e ET AL., 1997, p. 555)

O trio do *baião* parece atender as necessidades de uma época, na tentativa de satisfazer, como foi dito, demandas sociais entre outras. A classificação leva em conta o ambiente em que se encontra ou no qual se desenvolveu tal manifestação. O *baião* é resultado de modificações, renovações e criações necessárias ao estabelecimento de um gênero musical, principalmente do ponto de vista timbrístico – através da inserção, retirada e/ou substituição de novos instrumentos – como de repertório, entre outras particularidades, provocadoras destas novas formações dos conjuntos. Os ritmos e o andamento também são fatores determinantes.

No caso do *baião*, o trio tornou-se o conjunto instrumental caracterizador não apenas do gênero em si, mas, também, da sua referência como “música tradicional” ou o elemento caracterizador de sua condição de “música regional” (apesar da clara presença de outros instrumentos dentro do conjunto, como se escuta nas gravações). O próprio Luiz Gonzaga foi responsável por isso. A ideia de que o conjunto instrumental básico – o *trio* – refletia a autenticidade da sua música foi forjada também por ele.

Para o entendimento da função que cada instrumento desempenha dentro do conjunto instrumental do *baião* utilizei a proposta de classificação dos elementos caracterizadores sugeridas no mesmo Atlas, entendidos como *elementos reitores tímbricos distintivos* aqueles:

Capazes de caracterizar ou diferenciar distintas tipologias, pela especificidade de sua combinatória ou de sua individualidade tímbrica e de agrupar ao redor de seu núcleo um determinado número de variantes tipológicas que, não podem existir sem possuir ao menos um destes elementos tímbricos. (GONZÁLEZ e ET AL., 1997, p. 555-556)

Primeiramente busquei no *baião* os elementos que o diferenciam de “outras músicas”, ou seja, de outros gêneros musicais: o que é típico, nítido e mais constante; os timbres que caracterizam o gênero como tal e os instrumentos que, agregados a esses, já

presentes nesse complexo, mantêm laços de afinidade, tanto em termos de timbre quanto funcionalmente, exercendo qualidade distintiva de sons da mesma altura e intensidade.

Esse conceito (*elementos reitores tímbricos distintivos*) aplicado ao conjunto instrumental formado para a execução das músicas do gênero *baião* está sendo utilizado apenas operacionalmente. Esses elementos são: ritmo com timbre grave fornecido pelo zabumba; outro rítmico (agora agudo) fornecido pelo triângulo e uma linha melódica e o “traço harmônico” provenientes da voz e da sanfona, respectivamente, embora o último possa desempenhar as duas funções quando a voz for ausente ou não.

É claro, tais características podem representar inúmeros conjuntos, mas os instrumentos utilizados e o timbre particular de cada um também são caracterizadores, por isso foram levados em consideração. O ritmo, já que se trata de um gênero que serve à dança é um dos principais elementos utilizados nesta classificação. Em se tratando do *baião* - considerando o gênero e não o ritmo -, onde há a presença de vários ritmos, a complexidade é ainda maior.

Em segundo lugar, os *elementos reitores tímbricos comuns*:

Agrupam em torno de si os elementos que apresentam parentesco a todas as variantes (ou combinações) de uma mesma tipologia e incluso as próprias tipologias que procedem de um mesmo núcleo organofônico de referência. (GONZÁLEZ e ET AL., 1997, p. 556)

Neste parâmetro a procura foi pelos elementos que, dentro do conjunto instrumental do *baião* são comuns a várias outras combinações feitas a partir do “original”: os instrumentos e muitas vezes timbres que estão presentes em outros gêneros musicais – no caso dos gêneros de música urbana – ou, no estudo em pauta, também nos agrupamentos musicais tradicionais do Cariri cearense. Neste caso a sanfona, a zabumba e o triângulo ou outros instrumentos que, de alguma forma, desempenham o mesmo papel ou estejam presentes em outros conjuntos.

Ainda fazendo parte dessa classificação, temos a *variante tipológica*, que é “uma combinação cuja resultante tem se modificado pela omissão e/ou substituição de elementos reitores tímbricos – tanto distintivos como comuns – e pela possível substituição de elementos não reitores”, ou seja, omissão ou substituição de alguns instrumentos reitores ou substituição por não reitores, tais como a flauta, o contrabaixo acústico, a tuba, o clarinete,



o cavaquinho entre outros utilizados por Gonzaga em diversas gravações. (GONZÁLEZ e ET AL., 1997, p. 556)

Finalmente, o *complexo instrumental*, que são:

Todas as tipologias e variantes tipológicas estabilizadas no desenvolvimento de cada um dos gêneros e manifestações da música, [...] que em sua composição instrumental apresentam nexos funcionais, morfológicos e históricos. (GONZÁLEZ e ET AL., 1997, p. 556)

Essas tipologias

Representam distintas fases ou níveis de desenvolvimento [...] de acordo com a fase ou nível de desenvolvimento do gênero ou da manifestação em que se estabelece cada conjunto, pode considerar-se como modelo primário ou modelo terminal do complexo ou conjunto. (GONZÁLEZ e ET AL., 1997, p. 556)

Neste caso, do *baião*, é o modelo primário, ou seja, “é o resultado da reconstrução de núcleos organofônicos de culturas musicais antecedentes” ou de forma mais completa:

Aquele que aparece nas primeiras fases de concreção de um gênero. Este pode estabelecer-se como um conjunto definitivo e vir a surgir um arquétipo. Também pode gerar diversas tipologias, dadas nas variantes locais do processo específico de reconstrução cultural ou ser fonte de múltiplas variantes tipológicas. (GONZÁLEZ e ET AL., 1997, p. 556)

Nesse modelo estão inseridos o *trio* e os *regionais* utilizados por Luiz Gonzaga nas suas primeiras gravações.

Por *modelo terminal* entendem-se os conjuntos que, “em certa fase de desenvolvimento de um gênero ou manifestação, se apresenta como tipologia estável.” Estes conjuntos de que se fala podem “[...] converter-se, por sua vez, em gerador de fases qualitativamente superiores no desenvolvimento geral dos complexos instrumentais.”<sup>231</sup> (GONZÁLEZ e ET AL., 1997, p. 556)

Já os *modelos transitórios* são as “múltiplas variantes da tipologia geradora que não chegam a estabilizar-se como novos modelos ou tipologias” durante “o trânsito de um modelo primário a um terminal”, ou seja, é a fase de transição de um tipo para outro. Podem haver também modelos que não chegam a ser nem transitórios pela omissão, adição ou

---

<sup>231</sup> Seria a fase em que outros artistas e o próprio Gonzaga fazem uso de instrumentos elétricos, como o baixo, a guitarra e a bateria no conjunto de forró.

substituição dos instrumentos habituais e o conjunto instrumental formado é “a forma concreta em que se materializam os modelos.” (GONZÁLEZ e ET AL., 1997, p. 556)

A maneira como Fernandes (2005) e Santos (2013) descrevem o forró é o que eu chamo de *complexo musical*, que vai além da obra musical de Gonzaga.<sup>232</sup> Assim ele se expressa:

O legado de Gonzaga vai extrapolar o que comumente se considera uma obra e assumir uma posição transdiscursiva, a qual erguerá só tentáculos de um conjunto de obras que vão surgir, tanto contemporâneas ao Rei do Baião como brotadas depois do seu ‘adeus’. Esse legado configura-se, em princípio, unificador daquilo que às vezes pode ser identificado como tradição musical. Nessa perspectiva, pode-se apontar Luiz Gonzaga como pai fundador de uma discursividade, que pode ser traduzida pelo que hoje chamamos de **forró** – que tinha o apelido midiático de *baião*. No entanto, tal discursividade não se restringe ao forró e mostra-se evidente, por exemplo, na influência que Gonzaga vem exercendo, desde os anos 1940, em inúmeros artistas na música popular do Brasil. O forró [...] é também um gênero musical popular que dialoga com samba, frevo, rock, pop, jazz, blues e tantas outras musicalidades.” (SANTOS, 2013, p. 23).<sup>233</sup>

O autor afirma que, com o *baião* Luiz Gonzaga criou uma tradição musical, embora estivesse no meio urbano. Gonzaga criou uma espécie de “escola estilística” onde muitos músicos de sua época – e, posteriormente a sua morte – inspiraram-se para produzir seus próprios trabalhos. De alguma maneira, este gênero mantém *relações musicais* com outros. Obviamente o autor não cita o *xote*, o *xaxado*, a *marcha junina* e outros ritmos presentes dentro do **forró**, mostrando uma percepção diferente de Fernandes (2005) sobre o que é gênero e estilo na música popular e sua aplicação na obra de Gonzaga. Importante também neste trecho é a afirmação de que Gonzaga exerceu influência “nos artistas da música popular do Brasil”, assunto que será tratado um pouco mais adiante.

<sup>232</sup> Descreverei o conceito de *complexo musical* mais adiante, quando de fato tratarei deste assunto.

<sup>233</sup> O autor faz sua análise levando em consideração a atualidade, mesmo assim, desta forma, é importante seu posicionamento sobre o assunto – de que a música de Gonzaga influenciou e influencia outros músicos e outros gêneros musicais – pois permite-nos sustentar a hipótese ora apresentada, de que a música do Cariri cearense está presente na música brasileira, levada por elementos intrínsecos e extrínsecos através do baião.

## 5.2.O CONJUNTO INSTRUMENTAL DO BAIÃO

“[...] descobri que essa formação instrumental só existe na história de nossa música desde os anos [19]50. E que teve um inventor bem determinado: Luiz Gonzaga.

Não era mero desenvolvimento de algo pré-existente. Não era refinamento ou simplificação de um conjunto musical conhecido. Tratava-se de uma criação realmente inédita, de uma combinação original e criativa de elementos que estavam separados e que não se encontraram por acaso ou naturalmente. O encontro foi intencional e tinha objetivo claro”<sup>234</sup>

O conjunto instrumental é uma das principais características de um gênero musical. Com o *baião* não é diferente. Este é, portanto, um elemento de caracterização. No Brasil não existe nenhum outro gênero musical que apresente a mesma formação definida por Luiz Gonzaga para o *baião*. Existem, sim, gêneros que também utilizam em sua formação os instrumentos do *baião*, mas não com a mesma configuração e função de cada um no conjunto.

Conhecer esse conjunto e de que maneira cada instrumento funciona como um todo dentro do grupo, permitiu que eu estabelecesse critérios para a sua classificação e caracterização. Especificamente para esta investigação, verificar isso permitiu a apresentação de argumentos mais fiéis para a comprovação das hipóteses sugeridas na tese, no sentido de dar respostas aos questionamentos que incitaram a sua realização, no que diz respeito à *caracterização do gênero musical*.

O timbre que o conjunto instrumental proporciona a um gênero musical talvez seja um dos elementos identitários mais importantes. No caso do *baião* isso também é uma realidade. E, juntamente com isso, sua redução básica, que compõe o seu *núcleo duro*, é a sua representação iconográfica.

O conjunto instrumental do *baião*, representado basicamente por sua redução a três instrumentos (o *trio*) – a partir da sua consolidação – tem uma simbologia bastante marcante, que faz qualquer indivíduo dentro da cultura no qual se apresenta, identifica-lo sem a necessidade de ouvir a música, ou seja, este trio de instrumentos tem uma forte simbologia, tornando-se, então, marca identitária da música de Luiz Gonzaga, do *baião* e, por

---

<sup>234</sup> (VIANNA, 2010, p. 303).

consequência, sua associação com a música do Nordeste é imediata. O “trio do baião” é, por generalização, uma síntese da “representação da música Nordestina”.<sup>235</sup>



Figura 45 - Na foto os músicos Cacau (zabumba), Luiz Gonzaga (acordeom) e Salário Mínimo (triângulo).

Sabe-se que Luiz Gonzaga demorou até que a sua música fosse aceita pelo público. Não aconteceu, de fato, como diz Vianna. Além disso, o autor se antecipa – em seu texto – quando coloca a formação do grupo como anterior à decisão sobre o repertório a ser tocado. As ações na verdade foram inversas.

Quanto tempo levou [...] para chegar ao som ideal [...]? Impossível conhecer com exatidão. Pelo visto não foi algo demorado. Nem difícil de ser aceito. Parecia que o Brasil estava esperando e preparado para aquela nova música e, quando escutou o trio sanfona-zabumba-triângulo pela primeira vez, saiu dançando aliviado e alegre, como se aquela formação instrumental fosse a coisa mais natural do mundo. (VIANNA, 2010, p. 305)

<sup>235</sup> Ver: (RAMALHO, 2001).

O *trio clássico do baião* não era utilizado apenas para as gravações, os registros sonoros, mas em apresentações (performances) ao vivo e, também – é válido salientar – para os registros fotográficos de Luiz Gonzaga, motivo pelo qual a sua imagem e do *baião* estão sempre associados a essa formação instrumental e uma indumentária específica, sem precedentes na música popular urbana brasileira.

Essa formação também tinha como característica importante a ser considerada o baixo custo, já que Gonzaga viajava por todo o Brasil em carro próprio com este grupo e, por ser compacto, minimizava os gastos durante as suas turnês.



Figura 46 - Zequinha (zabumba), Luiz Gonzaga (sanfona) e Catamilho (triângulo).

A função de cada instrumento do conjunto dentro do gênero é igualmente importante e, sem dúvida, oferecem informações musicais bastante valiosas. No *baião*, o destaque é dado ao acordeom, o instrumento mais representativo, já que possui mais de uma função dentro do conjunto. Deve-se levar em conta, claro, a figura de Luiz Gonzaga, já que

ele é a principal personagem do gênero e seu instrumento era o acordeom.<sup>236</sup> Porém, apesar disso, os ritmos característicos desenvolvidos tanto pelo zabumba quanto pelo triângulo, além dos seus timbres extremamente marcantes, principalmente, do segundo, são essenciais para o que se quer representar. Além disso, iconograficamente, o acordeom, sozinho, apesar da sua reconhecida importância dentro do conjunto, não representa o *baião*.

Verifiquei três possibilidades de aproveitamento desta formação por Luiz Gonzaga ao longo das suas gravações: 1) a ausência total deste conjunto instrumental nas primeiras gravações por ele realizadas foi levada em consideração, e essa é uma das possibilidades de classificação do seu repertório, embora não seja de classificação do gênero; 2) a presença do conjunto instrumental completo associada a outros instrumentos é uma segunda opção e 3) os instrumentos do conjunto básico, também completo, sendo dobrados por outros, ou seja, quando a presença de outros instrumentos na gravação figuram como duplicação funcional de outro pertencente ao trio, resultando pelo menos em um timbre diferente, dando uma “cor específica” àquela música. Essa última caracterização é a mais usual.<sup>237</sup>

É interessante a analogia que Fernandes faz sobre a necessidade de ascensão social buscada pelo migrante nordestino, com a fusão de elementos que deu origem à música de Gonzaga. Percebo que a autora crê que a inserção de novos elementos por Gonzaga – quer dizer “elementos urbanos – na música tradicional era, também, uma forma de ascensão.

The flexibility and eclecticism of style in Forró music described in the following chapter mirrors this same process of combining “old” elements from the Northeast and “new” elements from experiences in the Southern cities. The eclecticism both reflects and influences the emerging subjectivities of the migrants. Given the migrants’ aspiration for upward social mobility, the variable of geography (Northeast-South, rural-urban) must also be understood in class terms—the actual as well as desired movement is not only horizontal

<sup>236</sup> Faço essa referência porque, na música popular brasileira, os instrumentos escolhidos pelos músicos considerados representantes de determinados gêneros musicais são, também, elementos de identidade. O “pandeiro”, no caso de Jackson do Pandeiro (conhecido como cantor de cocos e sambas); o “violão”, no caso de João Gilberto (conhecido como o pai da bossa nova); o saxofone e flauta, no caso de Pixinguinha (um dos maiores representantes do choro), entre outros. Obviamente estou citando apenas músicos brasileiros, para não me alongar em exemplos, que poderiam agregar nomes como Jimi Hendrix e sua “guitarra elétrica” (no rock); o “bandoneón”, no caso de Astor Piazzolla (representante do tango); Paco de Lucía, para a guitarra (referindo-se ao flamenco), entre muitos outros.

<sup>237</sup> Uma quarta opção poderia ser determinada, que é a presença isolada do trio, ou seja, as músicas serem tocadas e apresentadas ao vivo apenas com o uso dos três instrumentos e da voz de Gonzaga. Essa era uma opção usualmente, porém, pouco presente nas gravações, mas, bastante funcional para as viagens que o músico fazia, além de suas apresentações em auditórios para os programas de rádio e, principalmente, para o registro fotográfico. Neste último caso, devo ressaltar, desconheço o registro de imagens de Luiz Gonzaga – no período em questão – tocando acompanhado com grupos mais completos.

through space but also vertical, hopefully upwards, in the economic hierarchy. Middle class cultural habits, models, and elements are learned and internalized over time, out of a desire to ‘get where they are going’ in their migration upward. Indices of region, of ruralness and urbanness, and of different class positions are combined and recombined in Forró in various ways depending on the time, place, intended audience, and particular stylistic trajectory. (FERNANDES, 2005, p. 12)

Fernandes faz essa avaliação, já que seu objeto se caracterizou por estudar o Forró a partir de um recorte temporal mais amplo que este que me proponho com o *baião* de Gonzaga, daí a referência constante que ela faz sobre as mudanças percebidas ao longo do tempo. Apesar disso, é interessante e apropriada para a minha discussão sua observação a respeito da questão “tradicional” versus “moderno”, pois demonstra que se entendia naquele momento – e posso dizer que ainda hoje – que o moderno estava associado ao que era bom ou melhor e, conseqüentemente, o que era tradicional não era bom, pois significa atraso ou falta de progresso. O próprio Luiz Gonzaga aponta isso em diversas de suas músicas.

O repertório de Gonzaga oferece exemplos claros e objetivos do que é o *baião* – enquanto gênero musical – pois carregam os elementos definidores do estilo Gonzaqueano (como propõe Climério e especificados aqui também) e, finalmente, o que há de mais evidente, seja por elementos que mais aparecem ou que menos aparecem.

Resulta que, pelo que se ouve das gravações de Luiz Gonzaga, nota-se que o músico nem sempre utilizou o trio básico característico como única combinação. Obviamente, essa formação musical foi amplamente explorada pelo músico, não apenas nas gravações – cuja proposta era de gerar uma sonoridade específica – mas, também, como uma marca plástica da sua obra, cuja força simbólica se consolidou rápida e fortemente.

O trio instrumental característico do *baião* faz parte da biografia musical de Gonzaga, apesar do músico ter sido também acompanhado de muitos outros instrumentos durante sua trajetória artística. A prova disso são as próprias gravações. O registro. A inserção de diferentes instrumentos ao seu conjunto instrumental – considerado por ele como básico – foi um elemento também constante nas gravações, embora tenha mantido por toda a sua carreira essa “clássica formação” do *trio*.

De fato, pode-se dizer que este conjunto instrumental identifica o gênero triplamente, a partir de uma a) *identificação reitora*; b) uma *identificação timbrística* e c)

uma *identificação iconográfica*. Por estes motivos considerei importante verificar: Qual a combinação instrumental mais utilizada por Luiz Gonzaga em suas gravações, já que isso define e caracteriza o que se considerou como um novo gênero musical e, conseqüentemente, qual a menos utilizada. Além disso, decidi que seria relevante, saber qual o papel destas formações para a caracterização do *baião*. Finalmente, teria a possibilidade de generalização, ou seja, a ideia de caracterização de um gênero musical utilizando também, mas, não somente, o conjunto instrumental como elemento definidor.

Ao longo de sua carreira musical Luiz Gonzaga utilizou diversas formações instrumentais para as gravações, mas sempre mantendo a sanfona (o acordeom) como o instrumento principal nas suas criações e de seus parceiros, já que também era o instrumento que ele tocava. Em suas primeiras gravações, em 1941, usava quase que exclusivamente para lhe acompanhar ao acordeom nos registros fonográficos o “Regional de Choro” ou simplesmente “Regional” – que era o conjunto instrumental disponível nas rádios naquele momento – um grupo musical característico (embora, não exclusivamente) do gênero musical *choro*, como o próprio nome revela.





Figura 47 - Fotografia de 1937. Uma das primeiras formações do Regional Benedito Lacerda. Popeye (pandeiro), Dino 7 cordas (violão de sete cordas), Benedito Lacerda (flauta), Canhoto (cavaquinho) e Meira (violão).<sup>238</sup>

Este conjunto, usual neste gênero até a atualidade, é composto por um violão de 7 cordas, um violão de 6 cordas, um cavaquinho, uma flauta e um pandeiro (percussão). Há pequenas variações neste conjunto também, como já demonstrado.<sup>239</sup> Apesar de tudo, o que se apresentou como algo novo no *baião*, – em termos de conjunto instrumental – foi realmente a inserção dos três instrumentos que se tornaram a “marca” do gênero, com ênfase aos três tipos possíveis de identificação.

Além disso, a “atuação” de cada instrumento dentro do conjunto também é relevante, pois, a partir do momento que Gonzaga inseria um deles no conjunto instrumental (em determinada música), precisava elaborar a condição musical para a sua presença dentro do conjunto, ou seja, ele determinava o papel do instrumento naquela música e no grupo.<sup>240</sup>

<sup>238</sup> Fotografia retirada da página [http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/fgrande?foto\_id=94&chave\_id=1] do acervo de Sérgio Prata conforme consta na internet. Acessado em 30/06/2015.

<sup>239</sup> Devo destacar o interessante trabalho desenvolvido por Santos (2013) com relação à presença do Regional de Choro no conjunto instrumental utilizado por Luiz Gonzaga.

<sup>240</sup> Ver: (CORTES, 2012), (SANTOS, 2013) e (CÔRTEZ, 2014).

Sua recorrência e, posterior permanência, dependeria do resultado alcançado. Por isso mesmo alguns se fixaram, outros não.<sup>241</sup>

A respeito do conjunto instrumental Ramalho diz:

O próprio Gonzaga privilegiou a combinação de determinados timbre [sic] percussivos para integrar o acordeon [sic] como principal instrumento melódico [eu diria também harmônico].

Antes dele, os primeiros grupos nordestinos que apareceram no Rio de Janeiro costumavam executar suas peças fazendo uso do conjunto típico dos chorões cariocas, tais como violão, cavaquinho, flauta, tamborim.<sup>242</sup> (RAMALHO, 2001, p. 62)

Aqui faço alguns comentários: 1) na música de Gonzaga o acordeom faz o papel de instrumento melódico e também harmônico, pois ao cantar Gonzaga se acompanha ao acordeom e 2) a autora informa que “os primeiros grupos nordestinos” tocavam utilizando o “conjunto típico dos chorões cariocas”. É preciso ficar claro que Luiz Gonzaga também utilizava este conjunto. A diferença estava no acréscimo do acordeom, mas o grupo chamado de Regional estava lá. O que Gonzaga fez foi acrescentar um instrumento no Regional.<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> É válido salientar que, ao utilizar o acordeom juntamente com o Regional, o músico Luiz Gonzaga criou uma nova sonoridade, dentro desse agrupamento. Como se vê na imagem do Regional do Canhoto, já havia no grupo o acordeonista: o músico Orlando Silveira.

<sup>242</sup> É interessante informar ao leitor que o “tamborim” não é um instrumento comum no Regional de Choro, mas, sim no *samba*.

<sup>243</sup> Ver *O regional de choro no baião de Luiz Gonzaga*. (MATTOS, 2013)



Figura 48 – Este é o “Regional do Canhoto”. Fotografia da Revista Fon Fon de 23 de junho de 1951. A imagem foi recolhida da página “Regional do Canhoto” no facebook.

Luiz Gonzaga era um cantor e o conjunto que o acompanhava nas gravações era composto por muitos músicos: violonista, cavaquinista, percussionistas ou ritmistas como eram chamados – aliás, termo mais correto que o primeiro -, flautista, clarinetista, coral entre outros. Muito se fala do “Regional do Canhoto”, cuja fotografia se vê aqui.<sup>244</sup> E ainda mais,

<sup>244</sup> É importante salientar que o “Regional do Canhoto” foi criado em 1951. Uma nota da revista Fon Fon, de 23 de junho deste ano traz a seguinte informação sobre a estreia deste regional no 16 de março de 1951, no programa Noites Brasileiras na Rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro. A nota diz: “O famoso regional de Benedito Lacerda, que agora é o regional de Canhoto, está brilhando na Mayrink Veiga. No lugar de Lacerda, Altamiro Carrilho tem agrado em cheio no auditório da PRE-9. Esta é uma das boas atrações das ‘Noites Brasileiras’ da veterana emissora carioca. São os seguintes os componentes do regional, além de Altamiro Carrilho: violões – Jayme Florence e Horondino Silva; cavaquinho – Waldir Tramontano (Canhoto); acórdéon – Orlando Silveira; pandeiro – Gilson de Freitas. Informação retirada da página “Regional do Canhoto” no facebook. [https://www.facebook.com/pages/Regional-do-Canhoto/446925772097514]. Aproveito para fazer uma observação sobre a presença do acordeom no Regional, incomum até Gonzaga utilizá-lo no conjunto.

como as gravações eram feitas “ao vivo”, ou seja, todos os músicos tocando ao mesmo tempo, era necessário um músico para cada instrumento, pois não havia a possibilidade de gravá-los posteriormente, caso fosse necessário, como acontece na atualidade. Desta forma, o maior problema em levar os músicos do estúdio para o palco era, e ainda é, a logística e o alto custo. No caso de Gonzaga essa era pelo menos uma das razões, pois as viagens de suas turnês eram feitas em seu carro particular, que muitas vezes ele próprio seguia guiando.

Embora não haja informações sobre os instrumentistas que o acompanharam nas gravações, nos discos de Luiz Gonzaga de 78 rpm – informações disponíveis apenas nos LPs –, é possível inferir que os registros feitos tenham sido realizados, principalmente, pelo “Regional de Benedito Lacerda”<sup>245</sup> e pelo “Regional do Canhoto”<sup>246</sup>, o primeiro de 1941 a 1951 e o segundo a partir de 1951. Vale destacar a participação de Meira (violão), de Dino (violão de 7 cordas) e de Canhoto (cavaquinho) nestes conjuntos.<sup>247</sup>

O questionamento que faço pode se iniciar pela formação do conjunto instrumental utilizado por Luiz Gonzaga. Vejamos: No início da música “Dezessete légua e meia” (Humberto Teixeira / Carlos Barroso), gravada por Luiz Gonzaga, o cantor diz o seguinte: “- Cavaquinho, triângulo, zabumba e uma sanfona. Eis o baião meus senhores.” Essa é uma configuração instrumental possível para este gênero musical, que pode ser encontrada nas diversas gravações de Luiz Gonzaga – e é isso que ele queria impor como símbolo iconográfico do *baião* – embora o gênero não se defina apenas pelo conjunto musical.

O cavaquinho é um instrumento presente no gênero *choro* e, portanto, presente nos “Regionais” utilizados nas gravações da RCA Victor naquele período e, conseqüentemente, nas gravações feitas pelo músico.<sup>248</sup> Já o triângulo, o zabumba e a sanfona, considerados os

---

<sup>245</sup> O Regional do Benedito Lacerda era formado por ele mesmo (flauta); Dino e Meira (violões) e Canhoto (cavaquinho). Entre 1946 e 1950 contou com a participação de Pixinguinha (saxofone).

<sup>246</sup> O Regional do Canhoto era formado por ele mesmo (cavaquinho); Dino (violão de 7 cordas); Meira (violão); Altamiro Carrilho (flauta); Orlando Silveira (acordeom) e Gilson de Freitas (pandeiro). Segundo consta na página Forró em Vinil “[...] Luiz Gonzaga comprou, para cada um dos membros do Regional, os melhores instrumentos da época e os deu de presente com o nome dele, Luiz, gravado em cada um.” Acessado em 26 de abril de 2015. [<http://www.forroemvinil.com/canhoto-o-melhor-de-canhoto-e-seu-regional/>] É importante destacar também que, em depoimentos de Humberto Teixeira a respeito da gravação da música “Asa Branca” – inclusive transcrita nesta tese – o compositor faz referência ao “Regional do Canhoto” como o grupo que gravou esta música.

<sup>247</sup> Informações retiradas da página Samba Choro, em 26 de abril de 2015. [[http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao\\_id=1](http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1)].

<sup>248</sup> Os “Regionais” eram conjuntos instrumentais utilizados no gênero musical *choro*. O grupo era formado por violão de sete cordas, violão de seis cordas, cavaquinho, pandeiro e flauta (ou outro instrumento solista, como o bandolim, o clarinete ou o saxofone). Atualmente, os “Regionais” mantêm a mesma formação.

instrumentos da matriz do *baião* não deixariam de “aparecer”. Embora, como se ouve no repertório de Gonzaga, essa configuração não apareça nos seus primeiros registros. Ela foi se consolidando aos poucos.

### 5.2.1. O acordeom no choro e sua inserção no baião

Algo importante a se considerar é que o acordeom ou sanfona, o instrumento escolhido por Luiz Gonzaga – e que acabou tornando-se o instrumento referencial no *baião* – parecia não ser tão popular nas formações instrumentais dos agrupamentos musicais tradicionais da região elencados no trabalho. Isso talvez seja real, porque a sanfona, ou na verdade, o “acordeom de teclas”, diferente da “sanfona de oito baixos” tradicional na região e tocada pelo pai de Luiz Gonzaga – o músico Januário – é um instrumento muito caro atualmente, ainda mais no início do século XX. O próprio Gonzaga relata que não era possível adquirir um acordeom na região, porque o valor era incompatível com a condição financeira da família e, além disso, não havia lojas onde se comprar o instrumento. O que dizer, então, da presença do acordeom nos grupos tradicionais da região? Talvez, quase impossível! De fato, não há, realmente, agrupamentos onde o acordeom ou sanfona faça parte do conjunto, como um elemento definidor do gênero ou do agrupamento musical mesmo.

É provável que a “sanfona de oito baixos” pudesse ser utilizada em certas manifestações musicais no Cariri, em situações festivas, mas, possivelmente, não pertencente a um agrupamento musical específico. Pelo menos não é o que se vê na atualidade e nem no material disponível da *Missão Folclórica de Mário de Andrade*. Há afirmações distorcidas, talvez por desconhecimento, como acredita Vianna. Para o autor, Luiz Gonzaga:

[...] se voltou, então, para as recordações de sua infância no sertão da Chapada do Araripe, não para as bandas dos bailes onde seu pai tocava, pois, apesar de diferentes, elas se pareciam com o que existia no Rio de Janeiro ou em qualquer outra cidade do Brasil. (VIANNA, 2010, p. 304)

Encontro aqui dois problemas. Primeiro, não se tem informação de que o músico Januário, pai de Luiz Gonzaga, tocava em “bandas de baile”. Januário tocava sozinho a sua sanfona. E dizer que as bandas que existia em Exu – e que ainda têm no Cariri cearense –

existia no Rio de Janeiro ou em qualquer outra cidade do Brasil é uma afirmação que gera controvérsias. Nem atualmente existem.<sup>249</sup>

É natural acreditar que as mudanças musicais ocorridas nestes agrupamentos não atingiram tão fortemente o instrumental utilizado (salvo em alguns casos, e, este também é um motivo para esta investigação, ou seja, as mudanças) a ponto de retirarem um instrumento que deveria ser tão importante, caso realmente fosse utilizado. O que se pode acreditar é que, aparentemente, todas as manifestações musicais populares ou agrupamentos musicais populares folclóricos, citados na literatura musical da região, parecem ainda existir na atualidade – em maior ou menor número – e em sua maioria os instrumentos utilizados nestes agrupamentos, quase na sua totalidade também, eram (e muitos ainda são) construídos pelos próprios integrantes dos grupos. Isso quer dizer, ou pelo menos dá a entender que, qualquer manifestação musical que tivesse em sua constituição a “sanfona de oito baixos” ou o “acordeom”, essa condição teria se mantido na atualidade. Isso porque deveria ser mais difícil a aquisição de um instrumento num período de maiores complicações financeiras e logísticas, como era o Cariri cearense no início do século XX, do que agora. Portanto, posso concluir que, seria mais fácil inserir um instrumento agora que retirá-lo, mas não é isso que se vê. Os grupos de reisado, por exemplo, são um dos únicos que utilizam acordeom em suas performances, embora não seja um instrumento definidor do gênero, já que ele pode ou não compor o conjunto.<sup>250</sup> Em suma: há grupos que utilizam o acordeom ou que não tem o instrumento em seu conjunto. É muito comum, pois, o violão de seis cordas.

Se considerarmos essa proposição como verdadeira, a única manifestação musical popular e tradicional da região que possui a sanfona como instrumento não constitutivo, mas presente no seu conjunto musical em algumas ocasiões é o reisado. De fato, creio que no Nordeste, somente o *baião* – enquanto gênero musical, se considerarmos como um gênero musical regional – tem o acordeom ou a sanfona de oito baixos como um elemento constitutivo da manifestação.

Os grupos tradicionais ainda existentes no Cariri, desde a época em que Luiz Gonzaga vivia na região não são grupos cuja presença da sanfona ou acordeom é essencial. É o caso da centenária “Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto” – para citar apenas um – cujo

---

<sup>249</sup> Refiro-me aos grupos com as mesmas características e mesmas funções dentro da comunidade.

<sup>250</sup> Obviamente é importante salientar que, tanto a *sanfona de oito baixos* quanto a *rabeca* – instrumentos importantes e bastante identitários da cultural musical nordestina – estão em desuso na região.

pífano, a zabumba, a caixa e os pratos são os instrumentos constitutivos do seu conjunto. Esse tipo de formação, aliás, as *bandas cabaçais*, é uma das principais referências da música do Cariri cearense, que inclusive foi importante para que Gonzaga inserisse a zabumba no conjunto que passou a caracterizar o *baião*.<sup>251</sup>

Pode-se supor também que, depois da sanfona, o único instrumento de maior custo econômico entre os utilizados nos grupos tradicionais seja a “viola de dez cordas”, presente na música dos cantadores e repentistas da região, utilizada por eles até a atualidade, e que está de forma clara nos escritos e nos depoimentos dos conhecedores do assunto, como o instrumento que inspirou a batida do *baião*. É fato, também que, na atualidade, muitos cantadores repentistas têm trocado a viola de dez cordas pelo violão.<sup>252</sup>

### 5.2.2. A percussão básica do *baião*

Os percussionistas que acompanhavam Luiz Gonzaga em suas gravações eram de fundamental importância, embora o seu reconhecimento junto ao público seja mínimo, por vezes até inexistente. Sem dúvida, os percussionistas são os grandes responsáveis pela manutenção do andamento e pelo ritmo característico do *baião* e de outros deste complexo musical. São essenciais a um gênero que serve à dança. Os músicos responsáveis pela execução dos instrumentos de percussão eram chamados de “ritmistas”. Tal denominação pode ser constatada nas capas e encartes dos LP’s de Gonzaga, embora essas informações não estejam nos discos de 78 rpm. Nos trios, os ritmistas são chamados zabumbeiros (os tocadores de zabumba) e triangleiros (os tocadores de triângulo).

É válido salientar que, os conjuntos que acompanhavam Luiz Gonzaga em suas gravações eram os regionais, como já explicitado. Sobre esses grupos, principalmente os mais importantes – que eram os que faziam parte do elenco das importantes empresas gravadoras e, portanto, da RCA Victor, onde Luiz Gonzaga grava – existem informações sobre os seus integrantes e as mudanças em suas formações ao longo dos anos. Mesmo porque esses grupos tocavam muito o gênero choro e acompanhavam diversos cantores. Por este motivo, muito aficionados colecionam material sobre esses grupos. Porém, não existem

---

<sup>251</sup> Há fotografias de bandas cabaçais no Apêndice II.

<sup>252</sup> Há também fotografias de violeiros cantadores no Apêndice II.

informações sobre os músicos que gravavam com Luiz Gonzaga. Suponho que eram os mesmos que o acompanhavam nas apresentações ao vivo.

O ritmo da percussão no *baião* pode ser considerado monótono, se for levado em consideração sua estrutura rítmica básica, que se “repete infinitamente”. Essa espécie de monotonia é causada por sua regularidade rítmica, responsável talvez pela aceitação do *baião* pelo público, na década de 1940. O *baião* tem um ritmo sincopado e, por isso mesmo, dá aos dançarinos uma sensação de continuidade e movimento, que propõe uma “vontade de ir a diante”. Tal regularidade é muitas vezes alterada devido aos improvisos existentes, por parte do zabumbeiro, principalmente, mais perceptíveis nas apresentações ao vivo que nas gravações, o que é muito comum, pois, nas gravações, geralmente, os músicos se mantêm mais regulares.

O músico que toca o triângulo, chamado de triangleiro, geralmente, fica em terceiro plano, dentro do conjunto, seguindo logo atrás do zabumbeiro, na hierarquia encabeçada pelo sanfoneiro-cantor. O indivíduo acostumado com o resultado timbrístico destes três instrumentos executados ao mesmo tempo – cada um com suas particularidades – sentiria falta do triângulo, caso esse fosse omitido por qualquer motivo. Esse procedimento ou experimento não impede ou dificulta a dança, mas, a ausência do zabumba provavelmente criaria um problema, já que o ritmo base não estaria presente.<sup>253</sup>

Pelo que pude apurar, essa formação, do trio, era inédita até Luiz Gonzaga ter tido a ideia de organizar esses instrumentos como um conjunto instrumental de um gênero musical. A formação instrumental deste tipo de agrupamento, do *baião*, onde o sanfoneiro é também o cantor, tornou-se comum apenas após as aparições de Gonzaga com este modelo. Somente depois de anos surgiram imitadores de Luiz Gonzaga.

---

<sup>253</sup> Análise desta natureza só é possível a partir da experiência regular com esse tipo de repertório. Não poderia me furtar de apresentar esse tipo de comentário, embora não implique em caracterização ou generalização de elementos de classificação de gêneros musicais.



### 5.3.O COMPLEXO MUSICAL EM AÇÃO E SUA RELAÇÃO COM A MÚSICA TRADICIONAL

O complexo musical *baião* consolidou-se de maneira tal que, suas características musicais fundadoras e consolidadoras – enquanto um gênero musical – garantem que, mesmo com a inserção ou a presença de diversos ritmos juntos, além do baião também, essa condição não lhe desfigurasse ou descaracterizasse. Na verdade, a variedade de ritmos – que alguns autores chamam sub-gêneros – faz parte de sua caracterização. Ou seja, pode-se tocar chotes, xaxados, marchas, baiões, tudo a partir de um conjunto instrumental típico do gênero, com as nuances necessárias à sua identificação e nada estará fora dos parâmetros que o norteiam.

Não estou dizendo que no baião todos os outros ritmos tornam-se iguais. Não é isso, mas que todos adquirem uma “mesma cara”, uma “maneira de ser” que os definem como ritmos do complexo musical *baião*.

É importante também saber que, alguns desses elementos musicais que o caracterizam também são caracterizadores de agrupamentos musicais tradicionais do Cariri e dos grupos registrados na missão de Mário de Andrade, bem como os conjuntos instrumentais que integram esses agrupamentos ou que de alguma maneira estão associados.

Para demonstrar isso, mesmo sem tanto aprofundamento, apresento transcrições de alguns autores (FERNANDES, 2005), (SANTOS, 2013) e (CÔRTEZ, 2014) para o baião e também algumas que fiz para proporcionar um estudo comparativo. O resultado é o que se esperava. Há similaridades e diferenças, normais para os casos de hibridismo ou fusão. O fato é que, como defendo, o *baião* não é um caso de transposição de uma cultura para outra de outro lugar, mas a criação de algo novo, a partir de outro já estabelecido.

Com a intenção de “[...] ilustrar os elementos técnico-musicais que apresentam maior recorrência no repertório do músico [...]” Luiz Gonzaga, o pesquisador Almir Côrtes (CÔRTEES, 2014, p. 196) exemplifica o ritmo básico do baião a partir da transcrição da “levada” (condução rítmica) do zabumba e do triângulo.<sup>254</sup>

Ex.1 - “Levada” de baião executada por zabumba e triângulo.

Exemplo musical 15 - “Levada” de baião executada por zabumba (inferior) e triângulo (superior). Retirada de Côrtes (2014, p. 197).

Essas “levadas” podem variar pois, como diz o autor são recorrências, portanto, aparecem bastante nas músicas, mas não quer dizer que sejam únicas. Veremos adiante com outros exemplos.

Cortes orienta o leitor no sentido de entender que existe um levada de baião (no zabumba) que se tornou “referência” (Ex.2), porém, admitindo-se pequenas variações (Ex.3).<sup>255</sup>

Ex.23 - Zabumba e sanfona - padrão 3+3+2 na “levada” da sanfona.


Exemplo musical 16 - Zabumba e sanfona – padrão 3+3+2 na “levada” da sanfona. Retirado de (CÔRTEES, 2014, p. 206)

<sup>254</sup> “Por vezes, encontramos nas gravações outros instrumentos de percussão como cowbell, agogô, ganzá e pandeiro. No entanto, apesar de tais instrumentos acrescentarem variedade ao aspecto timbrístico, do ponto de vista rítmico eles apenas reforçam os acentos realizados no triângulo e no zabumba.” (CÔRTEES, 2014, p. 197)

<sup>255</sup> “[...] na gravação da música Juazeiro de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, realizada no mesmo ano de 1949, já temos a presença da ligadura. Escutando as gravações posteriores, é possível perceber que esta maneira de acompanhar tornou-se a forma padrão. Eventualmente a figura rítmica sem a ligadura aparece nos arranjos de baiões [...] onde a zabumba e o violão realizam a mesma figura rítmica por alguns compassos e depois mudam para o acompanhamento padrão.” (CÔRTEES, 2014, p. 197)

Essa levada do triângulo no baião (Ex.22) assemelhasse também a forma de tocar este instrumento em outros ritmos do complexo musical.

Abaixo um exemplo onde Cortes demonstra a acentuação do triângulo que acontece no contratempo.



Ex.22 - Condução do triângulo com acentuação nos contratempos.

Exemplo musical 17 - Condução do triângulo com acentuação nos contratempos. Retirado de (CÔRTEZ, 2014, p. 206).

O autor destaca também a semelhança rítmica entre a “levada” do zabumba e um trecho melódico tocado pelo acordeom.



Ex.2 - Figura rítmica que se tornou referência da "levada" do baião.



Ex.3 - Figura rítmica encontrada na gravação de *Baião* de 1949.

Exemplo musical 18 - "Levada" de baião executada por zabumba (inferior) e triângulo (superior). Retirada de Côrtes (2014, p. 197).

Vejamos a seguir que a autora mostra em sua transcrição uma diferença no ritmo do triângulo. Acrescenta ainda uma transcrição dos ritmos do agogô (wood bloks) e do pandeiro no baião.

Exemplo musical 19 – O exemplo apresentado é uma transcrição a partir da música “Juazeiro” (1949) de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Retirado de (FERNANDES, 2005, p. 39)

The image shows a musical score for four instruments: Triangle, Pandeiro, Zabumba, and Wood Bloks. The score is in 2/4 time. The Triangle part consists of a series of eighth notes. The Pandeiro part is divided into 'Fingers' and 'Thumb Wrist' sections. The Zabumba part has two sections labeled 'Under (bacalhau)' and 'Over'. The Wood Bloks part consists of a series of quarter notes.

Os exemplos abaixo transcritos por Climério Santos (SANTOS, 2013, p. 88-89) também mostram variações em três instrumentos: zabumba, triângulo e agogô. Os modelos de Santos variam tanto em relação ao que foi transcrito por Cortes quanto Fernandes, mas todos apresentam semelhanças.

The image shows three musical examples on a single staff in 2/4 time. The first is labeled 'Base 1' and shows a sequence of notes with 'x' marks above them. The second is labeled 'Base 2' and shows a similar sequence with 'x' marks. The third is labeled 'Variação' and shows a variation of the sequence with 'x' marks.

Exemplo musical 20 - Exemplos musicais transcritos por (SANTOS, 2013, p. 88)

The image shows two musical examples, 'Base 1' and 'Base 2', for three instruments: Agogô, Triângulo, and Zabumba. The score is in 2/4 time. The Agogô part consists of a series of quarter notes. The Triângulo part consists of a series of eighth notes. The Zabumba part consists of a series of quarter notes with 'x' marks above them.

Exemplo musical 21 - Exemplos musicais transcritos por (SANTOS, 2013, p. 89)

Após ouvir diversas gravações da *Missão de Pesquisas Folclóricas* encontrei a música “Toada”, rotulada como uma *cantoria*. Essa música foi registrada pela equipe de investigadores no dia 24/02/1938, em Recife, Pernambuco. Apesar da informação que consta nos registros da viagem, não se sabe o real intérprete da música, já que há dois nomes:<sup>256</sup> Cesário José da Ponte e Manuel Félix da Silva (Riscão).

O fato é que nesta gravação encontrei elementos que corroboram com as informações até então apresentadas. De que o baião, o seu ritmo, vem da batida que os cantadores (violeiros/repentistas) fazem no bojo da viola (violão). Em “Toada” escuta-se claramente isso. O ritmo básico do baião está lá.

Na transcrição abaixo mostro as seguintes informações: na linha superior o ritmo feito pelo cantor com o acorde de “C” (às vezes com “C7”), enquanto se prepara para cantar uma nova estrofe. A iniciar a cantoria, a poesia da música, começam as batidas no corpo do instrumento. A mesma batida utilizada por Gonzaga no baião.

**Toada**  
CANTORIA

Intérprete:  
Cesário José da Ponte, Manuel Felix da Silva (Riscão) [CANTORIA] - Recife (PE) - 24/02/1938

♩ = 97 +/-

Toque da viola

Mão no tampo da rabeca enquanto canta os versos

Exemplo musical 22 – Transcrição do autor a partir da gravação da música “Toada”. Faixa 14, CD 1, da Missão de Pesquisas Folclóricas.

No outro exemplo mostro uma variação melódico-harmônica feita pelo violeiro, com o mesmo “ritmo do baião”, utilizando a terceira (“mi”) e depois a segunda (“ré”) nota da escala “C” maior.

<sup>256</sup> É muito comum até hoje, no gênero cantoria, os músicos se apresentarem em duplas.

## Toada

CANTORIA

Intérprete:

Cesário José da Ponte, Manuel Felix da Silva (Riscão) [CANTORIA] - Recife (PE) - 24/02/1938

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'Toque da viola', is in 2/4 time and features a melody with a tempo marking of ♩=97 +/- and a key signature of one flat. The bottom staff, labeled 'Mão no tampo da rabeça enquanto canta os versos', shows a simple rhythmic accompaniment pattern.

Exemplo musical 23 - Transcrição do autor a partir da gravação da música “Toada”. Faixa 14, CD 1, da Missão de Pesquisas Folclóricas.

Acompanhando este mesmo raciocínio, demonstro a seguir a aplicação do mesmo ritmo – ainda na *cantoria* – em uma música chamada “Colcheia”, tocada e cantada pelos mesmos músicos, no mesmo dia da gravação anterior.

A melodia cantada mostra o uso do modo mixolídio (com a alteração do “si” para “sib”) e uma pequena variação da nota “mi”, que optei por escrever como “mib”.

Almir Cortes acredita que a “relação modal/tonal presente na música de Luiz Gonzaga [...]” é resultado do que ele “[...] se apropriou [...]” no Rio de Janeiro, ou seja, “[...] elementos musicais presentes no repertório que ele precisou aprender para poder iniciar sua carreira como solista.”<sup>257</sup> (CÔRTEZ, 2014, p. 199).

Luiz Gonzaga adotou uma espécie de “padrão” para suas melodias, com arpejos que sempre alcançavam a sétima nota, vindo de diversas partes. Esta por sua vez era sempre alterada para baixo (“b”). Para Cortes “[...] apesar de ter se tornado um clichê<sup>258</sup>, o motivo é importante na construção melódica do baião,<sup>259</sup> sendo usado não apenas no modo mixolídio, mas também no modo dórico [...]” (CÔRTEZ, 2014, p. 203)

<sup>257</sup> “[...] a música de Luiz Gonzaga transita entre o modal e o tonal, representando um dos casos de ‘dissistema’ (FREITAS, 2010) presentes nas práticas populares.” (CÔRTEZ, 2014, p. 200)

<sup>258</sup> Refere-se a uma “coisa comum”, que “todos as pessoas utilizam”, “repetida”.

<sup>259</sup> O autor está se referindo à linha melódica inicial da música “Baião” que se tornou comum em todo o gênero *baião*.

# Colcheia

CD 1 - Faixa 14

Intérprete:

Cesário José da Ponte, Manuel Felix da Silva (Riscão) [CANTORIA] - Recife (PE) - 24/02/1938

♩=97 +/-

Voz

Ta-mos ven-do cla-ra - men - te os as - tros por su - a

Mão no tampo da rabeça enquanto canta os versos

5

Voz

vez tem a lu - a to - do mês quar - to

Mão no tampo da rabeça enquanto canta os versos

8

Voz

min - guan - te cres - cen - te o sol cla - ro re - lu -

Mão no tampo da rabeça enquanto canta os versos

11

Voz

zen - te fa - zer seu cur - so mar - ca - do. A lu -

Mão no tampo da rabeça enquanto canta os versos

14

Voz

ao tem - po che - ga - do A ter - ra faz som - bra

Mão no tampo da rabecca enquanto canta os versos

17

Voz

ne - la to - man - dou - ma par - te de - la eeis o e - clip - se cha -

Mão no tampo da rabecca enquanto canta os versos

21

Voz

ma - do.

Mão no tampo da rabecca enquanto canta os versos

Música: **Colcheia**

Tamos vendo claramente  
 Os astros por sua vez  
 Tem a lua todo mês  
 Quarto, minguante e crescente.  
 O sol claro, reluzente  
 Fazer seu curso marcado.  
 A lua ao tempo chegado  
 A terra faz sombra nela.  
 Tomando uma parte dela  
 Eis o eclipse chamado.<sup>260</sup>

<sup>260</sup> A letra da música tem outras estrofes, porém, não transcrevi, pois é muito difícil entender o que o cantor diz. Creio que a primeira parte já é suficiente, já que a melodia se repete.



A seguir a transcrição completa da música “Na porta dos cabarés” interpretada pelo Cego Pedro Oliveira.<sup>261</sup> Foi gravada em Juazeiro do Norte, para o documentário *Nordeste: cordel, repente e canção*, de Tânia Quaresma.. É a mesma música que utilizei como exemplo de associação com a melodia que Luiz Gonzaga toca no acordeom na música “Asa branca”.

## Na porta dos cabarés

CANTORIA

Intérprete:  
Cego Pedro Oliveira

Autor: Cego Pedro Oliveira

♩ = 112

Voz

1. Esta - va can - tan-doem Goi - ia - na na ca - sa  
2. Dei xei a ca - sa pa - ter - na com quin - ze  
3. Eu só an - da - va...

Mão no tampo da rabeca  
enquanto canta os versos

Voz

de um a - mi - go quan-dou - ma mu - lher mun - da -  
a - nos dei - da - de pa - ra vi - ver na ta - ber -

Mão no tampo da rabeca  
enquanto canta os versos

Voz

na che-gou pra fá - lar co - mi - go. A lá - grima  
na dees-cân-dalo e va - i - da - de. Em - pre - ga -

Mão no tampo da rabeca  
enquanto canta os versos

Exemplo musical 24 - Transcrição da melodia cantada conforme a gravação original, porém, transposta meio tom abaixo. Mais um exemplo de melodia no modo *mixolídio*. Eis um exemplo do aproveitamento deste tipo de melodia por Luiz Gonzaga.

<sup>261</sup> Na gravação original a música estava em “Ab”, possivelmente devido a diferença de afinação. Transcrevi meio tom acima, certo de que não fará diferença.

11

Voz

ba - nhan - doo ros - to dis - se che - ia de des - gos -  
da nos bal - cões nas mais ri - quis - si - mas pen - sões

Mão no tampo da rabeca  
enquanto canta os versos

14

Voz

to sei que po - e - ta tu és. Por Deus es -  
nos bo - te - quins nos ho - téis. Nu - ma vi -

Mão no tampo da rabeca  
enquanto canta os versos

18

Voz

cre - vcum po - e - ma re - la - ti - voao meu di - le -  
da de pra - zer Nun - ca pen - sei em so - frer

Mão no tampo da rabeca  
enquanto canta os versos

21

Voz

ma nas por - tas dos ca - ba - res (es).  
nas por - tas dos ca - ba - res (es).

Mão no tampo da rabeca  
enquanto canta os versos

2

Exemplo musical 25 – Continuação da música “Na porta dos cabarés” de Pedro Oliveira.

O mesmo acontece com a música “Minha rabequinha” também interpretada por Pedro Oliveira. Ele utiliza basicamente os mesmos elementos: modo Mixolídio, tom de “G”, a batida do “ritmo do baião” no corpo do instrumento enquanto canta e a melodia instrumental característica que antecipa cada estrofe.

## Minha Rabequinha

CANTORIA

Intérprete:  
Cego Pedro Oliveira

Autor: Desconhecido

♩ = 108

Voz

1. Se - nho - res Pe - dro O - li - vei - ra já nas -  
2. Por is - someu pes - so - al...

Batida na rabeça enquanto canta os versos

4

Voz

ceu pa - ra can - tar. Quan - do pe - gaa re - grain - tei - ra tra - ba -

8

Voz

lha pra não er - rar. Mas cu p'ro-gun-tei ao pa - dre se can - tar fá - zi - a

13

Voz

mal. E - le me dis - se O - li - vei - ra po - de can - tar den - 'oda pra - ça

17

Voz

3 se can - tar de gra - ça cai em pe - ca - do mor tal (al).  
Po - rém

Exemplo musical 26 - Transcrição da música "Minha rabequinha", a partir da interpretação do Cego Pedro Oliveira, cantor e rabequeiro, por meio de um registro feito na cidade de Juazeiro do Norte, por ocasião da gravação do documentário Nordeste: cordel, repente e canção, de Tânia Quaresma.

## CAPÍTULO VI – BAIÃO: MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Sou viramundo virado  
Na ronda das maravilhas  
Cortando a faca e facão  
Os desatinos da vida.  
Gritando para assustar  
A coragem da inimiga.

Pulando pra não ser preso  
Pelas cadeias da intriga.  
Prefiro ter toda a vida,  
A vida como inimiga  
A ter na morte da vida  
Minha sorte decidida.

Sou viramundo virado  
Pelo mundo do sertão  
Mas inda viro este mundo  
Em festa, trabalho e pão.  
Virado será o mundo  
E viramundo verão.  
O virador deste mundo  
Astuto, mau e ladrão  
Ser virado pelo mundo  
Que virou com certidão  
Ainda viro este mundo  
Em festa, trabalho e pão.<sup>262</sup>

### 6.1.MÚSICA POPULAR BRASILEIRA OU MPB

Perceber o *baião* como música popular do Brasil é o principal propósito da tese. Para isso considere necessário entender o que é essa música popular brasileira à qual o *baião* se vinculou ao longo dos anos. A noção de música popular brasileira ou MPB já tem sido discutida há muito tempo no Brasil (MIRANDA, 2009; SANDRONI, 2004; ULHÔA, 1999), inclusive tornando-se um rótulo ou categoria de música, para a qual já se criou até uma sigla e, por este motivo, não retomarei essa discussão, pois ela é muito longa e tomaria o lugar de outra tese. Porém, como utilizei a expressão música popular brasileira no texto, creio que é importante fazer algumas considerações a respeito.

---

<sup>262</sup> Letra da música “Viramundo”. Composição de Capinam e Gilberto Gil, gravada pelo último no disco *Louvação*, de maio de 1967. O LP foi lançado no Brasil pela gravadora Philips Records, sob o número de catálogo R 765.005 L. Conforme informações em [<https://pt.wikipedia.org/wiki/Louva%C3%A7%C3%A3o>]. Acessado em 20/07/2015.

Considero para esta tese o entendimento de que a música popular deve ser “[...] identificada com a moderna música urbana (caráter comercial, com autoria definida vinda dos setores populares, transmitida por meios escritos e técnico-mecânicos, exercida por artistas profissionais) [...]” (MIRANDA, 2009, p. 17) que é diferente da:

[...] música folclórica, de origem rural, de autoria desconhecida, e transmitida por tradição oral, praticada no seio de uma comunidade de sentidos estéticos, onde artista e fruidores de sua arte partilham solidariamente desse mesmo universo de valores, sem a intermediação de terceiros ou de meios mecânicos, como ocorre na música popular urbana, onde é praticamente imprescindível o papel do produtor musical. (MIRANDA, 2009, p. 17)

Ao longo de todo o texto optei por escrever “música popular brasileira” por extenso e não utilizar a sigla MPB tão difundida no Brasil. Segundo Miranda “[...] a sigla começa a ser adotada em meados dos anos 1960, no seio de um conjunto de fatos de nossa [do Brasil] vida musical.” (MIRANDA, 2009, p. 18) O mesmo autor mostra a sigla parecia “[...] designar fatos e feitos ocorridos antes [ainda na década de 1930]” (MIRANDA, 2009, p. 19), informação revelada – segundo o autor – a partir de pelo menos duas publicações: “A MPB na era do rádio” e “No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB” de Sérgio Cabral. Ambos são livros que analisam “[...] o surto da radiofusão e sua grande contribuição na propagação de nossa música popular urbana, a partir dos anos 1930.” (MIRANDA, 2009, p. 19) O mesmo autor cita ainda Sandroni (2004), que sugere que a MPB morreu “[...] por abrigar grande heterogeneidade de estilos, ritmos e gêneros” e Martha Ulhôa (1999), que propõe “[...] substituir a sigla tradicional por MBP (música brasileira popular), por julgá-la mais abrangente e, a um só tempo, mais precisa.”<sup>263</sup> (MIRANDA, 2009, p. 19)

Prefiro, a partir do que foi explicitado, não utilizar a sigla MPB (música popular brasileira) sedimentada para designar uma categoria específica de música e nem MBP (música brasileira popular), a nova sigla proposta por Ulhôa (1999), embora esta última talvez seja realmente mais adequada. No entanto, creio que o melhor a fazer foi não utilizar nenhuma das duas para não cair em nenhuma obrigação.

Adoto a noção de música popular brasileira para uma música que:

[...] se fortalece e se fixa nas primeiras décadas do novo século, com seus artistas se profissionalizando (separação mais nítida entre o mundo da criação e produção e o mundo da fruição), e passando a

<sup>263</sup> Miranda, na Bibliografia do seu livro, não apresenta informações completas sobre sua citação de Sandroni (2004) e nem de Martha Ulhôa (1999).

viver do produto de seu trabalho autoral, por isso, passando a se preocupar com os seus direitos de autor, bem como na definição e designação dos gêneros criados, a exemplo do maxixe e do samba. (MIRANDA, 2009, p. 20)

Além disso, penso que a sigla MPB se prende a um repertório restrito e a um conjunto específico de artistas, que não deixam de ser importantes por este motivo, porém, não representam sozinhos a realidade musical nacional, mas, de toda forma, podem também ser considerados como integrantes da música brasileira, sem restrições. Miranda faz uma observação importante sobre esse assunto em seu trabalho e concordo com a sua proposta.

Buscamos, na medida do possível, ultrapassar abordagens que se cingem ao eixo Rio/São Paulo, procurando ampliá-las para outros centros. Sabemos da importância desse eixo [o fato de chamar de eixo já implica em qualidade de importância], sobretudo do Rio de Janeiro, capital do país por quase três séculos (de 1673 a 1961), exercendo, a um só tempo, sua força centrípeta aglutinadora das nossas artes e da cultura, e sua força centrífuga propagadora dessas mesmas artes e cultura para todo o país. Para lá acorriam poetas, escritores, teatrólogos e músicos. Para estes foi fundamental, a partir dos anos 1930, o papel difusor das emissoras de rádio para a música popular brasileira. (MIRANDA, 2009, p. 20)

A música popular brasileira apontada nesta tese é a música popular e urbana gravada e do Brasil que tocava e toca no rádio, não a música com rótulo específico ou sigla que a defina por restrições, por este motivo fiz a opção também de grafá-la sem usar itálico.

Embora tenha feito essa escolha é necessário esclarecer, porém, que parte do repertório que se encaixava dentro dessa rotulação, criada para uma categoria específica de música, passou a ser o conteúdo fundamental de festivais competitivos criados na década de 1960, no Brasil. Assim, a inserção ou a presença do *baião* dentro desses eventos demonstra que o gênero conquistou a plateia da época, mesmo na década de 1960, embora o seu principal representante – Luiz Gonzaga – não estivesse em evidência naquele período, em detrimento da grande atenção dada à *bossa nova*.<sup>264</sup> Várias situações podem atestar isso, quer dizer, tanto que o *baião* conquistou plateias quanto a influência do gênero e da obra de Gonzaga na concepção artísticas de muitos compositores. Demonstrarei adiante.

A exemplo de diversos autores, Fonteles (2010, p. 34) também acredita na influência do *baião* – e de Luiz Gonzaga – nas obras de outros artistas.

---

<sup>264</sup> A presença do *baião* nos festivais, se comprova através das músicas de outros músicos, mas não de Luiz Gonzaga. Há tenho informações sobre a participação dele neste tipo de evento.

Sua obra transforma-se numa das mais renovadoras referências culturais, ao invadir também o imaginário dos artistas e dos poetas que se tornam seus grandes parceiros, como o advogado e também compositor Humberto Teixeira e o médico Zé Dantas. Torna-se também uma inspiração permanente para as centenas de intérpretes nacionais e internacionais que redimensionaram suas canções. Sua genialidade musical reside não apenas no fato de ele ter transportado para a música as condições inóspitas de uma região, mas também pela forma como cantou, com imaginação e sensibilidade, a delicadeza das relações entre ser humano e natureza. (FONTELES, 2010, p. 34)

Ao dizer que Luiz Gonzaga influenciava “seus grandes parceiros” o autor sugere que o *baião* é obra somente dele, o que não é verdade. Seus parceiros também foram responsáveis por sua produção e, possivelmente, inclusive, sugerindo coisas, já que Gonzaga não produziu nada sozinho. O próprio Gonzaga deixa isso claro em alguns depoimentos, quando diz que tanto Humberto Teixeira quanto Zé Dantas souberam traduzir para músicas as características do Nordeste que queriam apresentar. Sulamita Vieira mostra que a criação do baião não é fruto de genialidades, mas de construção história e movimentação cultural.<sup>265</sup> (VIEIRA, 2000, p. 69) Gonzaga não fez nada sozinho. Fonteles demonstra suas características não apenas de autor e de pesquisador, mas também de fã de Luiz Gonzaga ao chama-lo de gênio. Essa tem sido uma prática comum nos vários livros sobre o músico.

O fato é que o baião chegou a diversos ambientes:

[...] gravando baião, alguns dos ‘astros de primeira grandeza’ da nossa música ajudaram a levar esse gênero mais longe ou, dizendo melhor, fizeram com que a música de Luiz Gonzaga ocupasse densamente todos os espaços, em muitos dos quais a sanfona não chegava.<sup>266</sup> (VIEIRA, 2000, p. 78)

No entanto, é fato que Gonzaga inspirou e ainda inspira muitos músicos em seus fazeres musicais diversos, quando dão uma nova roupagem ao seu repertório, regravando

---

<sup>265</sup> Essa informação para ser consenso, pois é defendida também por outros autores: (SANTOS, 2013) e (FERNANDES, 2005).

<sup>266</sup> A autora cita ainda: “A participação dessas duplas [desde o início do século XX, no Brasil, há uma tradição forte de duplas de cantores, muitas vezes que se apresentam acompanhados de viola (de 10 cordas) ou violão] no processo de construção do baião é significativa nesta análise [do livro de Vieira], à medida que se leva em conta a diversidade da cultura brasileira – por exemplo, a existência de tradições ou práticas culturais típicas em cada uma das diferentes regiões – e as dimensões espaciais do nosso território. No caso específico, pode-se dizer que, ao gravarem o baião, essas duplas musicais, ao mesmo tempo em que difundiam junto a um certo de público (populações camponesas ou segmentos mais populares), disseminavam-no por uma determinada área geográfica, notadamente regiões do Sudeste-interior e sertões de Minas e do Brasil central.” (VIEIRA, 2000, p. 79-80)

suas músicas, ou mesmo em repertório próprio. É preciso salientar também que a maioria das músicas que fez em parceria, a letra, geralmente, não era sua. Comumente foi assim. O que Gonzaga fazia era sugerir temas, propor assuntos a serem explorados por letristas, como os citados Teixeira e Dantas. Obviamente que ele tinha participação na produção – nas composições –, mas não é possível crer que o *baião* seja projeto de um indivíduo somente.

O que tento demonstrar ao longo do texto é que o *baião* – como foi apresentado por Gonzaga para todo o Brasil, a partir da gravação e lançamento da música homônima – não é de fato a música tradicional rústica do Nordeste e, mais especificamente, do Cariri cearense ou de Exu, terra natal do músico. O *baião* enquanto gênero musical é uma criação urbana, ou seja, uma proposição musical adaptada à realidade cultural do país no final da primeira metade do século XX, não uma música tradicional como muitos a apresentam.

Obviamente, estou sendo duro e incisivo na avaliação – mas esse procedimento é necessário –, porém, a música característica da região do Cariri cearense, onde Luiz Gonzaga “bebeu” para produzir a sua grande obra é outra, embora se encontre semelhanças, pois, o *baião* é o resultado de fusões cujos ingredientes também são provenientes do Cariri como um todo. No entanto, o *baião* foi apresentado ao grande público como “a música do Nordeste” e assim foi assimilada. Atualmente, no Nordeste, até a população local tem o *baião* como sendo a sua música e a obra de Gonzaga o seu exemplo mais autêntico. Inclusive muitos agrupamentos musicais tradicionais locais tocam músicas de Luiz Gonzaga, quando querem de alguma maneira fazer referência à música tradicional do Cariri. É o reverso da situação.

O trecho a seguir, retirado do livro de Fonteles, merece destaque e por isso transcrevo-o. Ao meu ver, algumas informações apresentadas não são, de fato, coerentes, como demonstrarei. Por isso, discordo de parte do que foi dito. Por outro lado, é preciso ressaltar, o que o autor diz a respeito da dicotomia popular *versus* erudito encontra eco na voz de Napolitano (2005). De toda forma creio que é necessário um comentário a respeito. O autor diz:

Luiz Gonzaga, ao mesmo tempo em que firmou uma cultura de raiz, elevando a autoestima de seu povo, tornou esta cultura conhecida e admirada, de norte a sul do país. Trouxe o *baião* e os ritmos similares, como o *xote*, o *xaxado*, a *toada* e o *aboio*, para um contínuo e constante movimento de recriação e renovação de linguagem. E de forma eficaz também pela ousadia do traje e da dança, aliada ao vigor estético de suas performances, derrubou as



frágeis fronteiras existentes entre a vertente popular e o vértice da erudição. (FONTELES, 2010, p. 35)

A referência que Fonteles faz à música de Luiz Gonzaga como “cultura de raiz” e que isso eleva “a autoestima de seu povo” tornando “esta cultura conhecida e admirada” é, justamente, o que tenho insistido durante todo o texto da tese: Gonzaga foi responsável por dar visibilidade à música tradicional do Cariri cearense, a partir do aproveitamento que fez desta cultura tradicional na composição da sua obra. Para ser mais exato: o Cariri cearense e sua região Exu, estão na música de Gonzaga. Porém, apesar disso, considero fundamental fazer algumas correções, para que a onda de exaltação do personagem não ultrapasse o nível da realidade e alcance um volume cada vez maior sempre.

Nem todos os ritmos musicais utilizados por Gonzaga em sua música vieram do Nordeste ou são do Nordeste. O que aconteceu com o baião especificamente é um caso especial e, talvez, também com o xaxado. O *aboio*, por exemplo, citado por Fonteles nem chega a ser um ritmo. Ao contrário, o aboio é uma espécie de canto *ad libitum*. Poderia até dizer que tem características próprias, embora tenha sido bem aproveitado por Gonzaga.

O que aconteceu é que a fusão musical proposta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – seu primeiro parceiro musical de grande repercussão – viria a se repetir em diversos momentos da história da música popular do Brasil. Embora não com o mesmo repertório, mas a utilização da música tradicional, no Brasil, na composição de novos gêneros musicais não é privilégio somente de Gonzaga. Aliás, essa é uma prática que se encontra em diversas partes do mundo.

Para Fonteles “Gonzaga dá, portanto, como o fizeram os compositores de seu tempo, Pixinguinha, Noel Rosa e Dorival Caymmi, uma outra dimensão à música popular brasileira, elevando-a ao patamar de uma cultura originalíssima, nem popular nem erudita.” (FONTELES, 2010, p. 35) Como tenho mostrado, o êxito de Gonzaga foi propor algo original. O músico utilizou-se de materiais musicais diversos que possibilitaram misturas possíveis e o resultado foi algo novo. A novidade não veio apenas da forma musical, mas de elementos intrínsecos e também extrínsecos que deram vida ao que ele chamou de *baião*.

O fenômeno *baião* foi importante para a música no Brasil não apenas pelo tempo que durou como “moda musical” (mais de uma década) e pela intensidade com que foi vivenciado, mas pela forte representatividade de suas características culturais estilísticas. Este gênero musical se tornou, ao longo dos anos, como aconteceu com ele próprio diante

da inventividade de Gonzaga e seus parceiros, influencia contínua para diversos compositores nas décadas seguintes ao seu lançamento. Assim Fonteles diz:

Gonzaga foi também uma constante influência para artistas como Hermeto Paschoal, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sérgio Ricardo, Quinteto Violado, Fagner, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho, Alceu Valença, Elba Ramalho, Maria Bethânia, Nara Leão e Gal Costa.” (FONTELES, 2010, p. 36)

O que Gonzaga fez enquanto intérprete, músico mesmo, e o *baião*, enquanto gênero musical, parece ter similaridade apenas com o *choro*, o *samba* e a *bossa nova*. Obviamente, todos os gêneros musicais podem, de alguma maneira, influenciar repertórios diversos. Não me cabe e nem é a minha intenção defender a importância do *baião* como único e mais importante gênero musical do país. Nunca. Porém, o número de desdobramentos possíveis criados a partir do *baião*, enquanto gênero musical, são tão grandes e de todos os tipos (porque não são apenas musicais) que dificilmente, ao longo do século XX, encontre-se similar. E Bené Fonteles complementa:

[...] também imprimiu sua marca naqueles que ousaram novos movimentos culturais, da Tropicália às suas dissidências e destas a outras confluências musicais e comportamentais que desaguaram, mais recentemente, nos pernambucanos Mestre Ambrósio, Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A e o Cordel do Fogo Encantado. (FONTELES, 2010, p. 27)

## 6.2.O BAIÃO E OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

“Quem me dera agora  
Eu tivesse a viola pra cantar.”<sup>267</sup>

Os Festivais da Música Popular Brasileira ocorridos na década de 1960, no Brasil, eram eventos muito importantes. Para os estudiosos o seu valor é grande, pois, passados pelo menos cinquenta anos servem como referência para se entender o contexto social, cultural, político e econômico do Brasil naquela época. Esses festivais tinham como objetivo “[...] ir em busca de novas manifestações [...]” e eram marcados [...] “pela competitividade.” (MELLO, 2003, p. 13)

Luiz Gonzaga teve que enfrentar situações difíceis até a sua música ser aceita. Vivia em uma competição diária. Participou de diversos programas de calouros.<sup>268</sup> O baião competiu com as músicas da sua época. E “[...] como em música popular novas manifestações geralmente implicam em obras inéditas, quando se fala em festival de música popular no Brasil, a ideia é mesmo de uma competição de canções [...].” (MELLO, 2003, p. 13)

O que tentarei mostrar é que o *baião* e seu principal intérprete, Luiz Gonzaga, influenciaram toda uma geração de músicos. Para Fonteles (2010, p. 32) “foi em tal contexto [no Rio de Janeiro, na década de 1940] que nasceu e se consolidou o baião, ritmo que inspirou o movimento musical que iria surgir na década de sessenta, a MPB (Música Popular Brasileira).” Particularmente, não concordo com essa afirmação. Vejo a necessidade de comentar o trecho acima, dando algumas orientações ao leitor, para que não se criem dúvidas nas informações, ou seja, com a intenção de que fique claro que: Quando o autor diz que “foi em tal contexto que nasceu e se consolidou o baião”, penso que ele está falando da música “Baião”, e não do ritmo, pois este já existia bem antes de sua estilização, inclusive é um dos elementos marcantes do gênero e sua existência antecede o projeto de Luiz Gonzaga, já que o músico aproveitou-o em sua empreitada musical, e é, seguramente um forte elemento definidor.

---

<sup>267</sup> Trecho da música “Ponteio” (1967) composição de Edu Lobo e Capinam.

<sup>268</sup> Programas de televisão em que os artistas iam se apresentar e ganhavam uma nota.

Em seguida, quando ele afirma que foi o “ritmo que inspirou o movimento musical que iria surgir na década de sessenta, a MPB (Música Popular Brasileira)” em certa medida ele tem razão, justamente porque essa é uma das hipóteses que defendo na tese – de que o *baião* de Luiz Gonzaga faz parte do que se convencionou chamar de música popular brasileira –, mas, não da MPB como categoria, como já expliquei. Porém, da forma como Fonteles apresenta a informação, dá a entender que a MPB não surgiria sem a existência do *baião*, e isso não é verdade. Não acredito nessa possibilidade.

O *baião*, enquanto gênero musical, possui tudo que é necessário para a sua caracterização como tal. Isso já foi explicado. E, os elementos intrínsecos e extrínsecos que o constituem foram assimilados – consciente ou inconscientemente – por diversos músicos nas décadas seguintes à sua consolidação, o que fez com que o gênero, ou, pelo menos, características bem determinantes de sua constituição básica fossem utilizadas nas obras de compositores da música popular brasileira.

A música “Disparada” composta por Geraldo Vandré e Théo de Barros, interpretada pelo cantor Jair Rodrigues, Trio Maraiá e Trio Novo foi vencedora do **II Festival de Música Popular Brasileira**, promovido pela TV Record, em setembro e outubro de 1966.<sup>269</sup> Meu entendimento é que o gênero musical *baião* é integrante desse corpo cultural.”Disparada” é um *baião* tocado com viola de dez cordas – como fazem os cantadores de viola do Nordeste – e percussão característica.<sup>270</sup> Faço referência a essa música, a sua participação no festival e, principalmente, o fato de que a música foi a grande campeã do evento porque, seu intérprete, o cantor Jair Rodrigues era um *bossanovista* que, apesar disso gravou um *baião*, obviamente, por influência da obra de Luiz Gonzaga.

---

<sup>269</sup> Neste ano, em 1966, a música “Disparada” e “A Banda” de Chico Buarque de Holanda dividiram o primeiro prêmio no II Festival de Música Popular Brasileira. Acessado em 15/07/2015. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=C4AzxTlzyHw].

<sup>270</sup> O cantor Jair Rodrigues apresentou, juntamente com a cantora Elis Regina, o programa **O Fino da Bossa**, na TV Record, entre 1965 e 1968. Este programa de televisão, como o próprio nome já o identifica, era um incentivador da onda *bossanovista*. Isso demonstra que, apesar de estreita relação com a bossa nova Jair Rodrigues também tinha afinidade com o outro gênero.



Figura 49 - Registro de um encontro entre o cantor Jair Rodrigues (segundo da esquerda para a direita) e Luiz Gonzaga (de chapéu). As outras pessoas não estão identificadas.<sup>271</sup>

**Música: DISPARADA.**

Compositores: Geraldo Vandré e Théo de Barros.

Data: 1966.

<p>Prepare o seu coração prás coisas que eu vou contar. Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradecer.</p> <p>Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo.</p> <p>Estava fora de lugar, eu vivo pra consertar.</p> <p>Na boiada já fui boi, mas um dia me montei Não por um motivo meu, ou de que comigo houvesse.</p> <p>Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu.</p>	<p>Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui Rei Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse Que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu Por qualquer coisa de seu, querer mais longe que eu.</p> <p>Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo E já que um dia montei agora sou cavaleiro Laço firme e braço forte num reino que não tem rei.</p> <p>Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui Rei Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse</p>
---	---

<sup>271</sup> Essa fotografia mostra um encontro entre Jair Rodrigues e Luiz Gonzaga, porém, não quer dizer que tenha sido a partir deste encontro que o cantor tenha decidido gravar um baião. É apenas uma ilustração para o assunto tratado no texto e também para mostrar que ambos tiveram contato entre si.

<p>Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte Muito gado, muita gente, pela vida segurei Seguia como num sonho, e boiadeiro era um Rei.</p> <p>Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando As visões se clareando, até que um dia acordei.</p> <p>Então não pude seguir, valente em lugar tenente. E dono de gado e gente, porque gado a gente marca Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente.</p> <p>Se você não concordar, não posso me desculpar Não canto pra enganar, vou pegar minha viola Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar.</p>	<p>Que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu, Por qualquer coisa de seu, querer mais longe que eu.</p> <p>Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo E já que um dia montei agora sou cavaleiro Laço firme e braço forte num reino que não tem rei. Laiá laiá laiá laiá laiá lá laiá.</p>
--	---

No ano seguinte, em 1967, após Jair Rodrigues ter ganho o primeiro prêmio com o baião “Disparada”, a música “Ponteio” de autoria de Edu Lobo<sup>272</sup> e Capinam foi ganhadora do **III Festival de Música Popular Brasileira**, realizado no Teatro Paramount e também era um baião.<sup>273</sup> Na gravação (em disco), além do ritmo bem evidente do baião ouve-se também o triângulo (instrumento percussivo característico do *baião*). Apesar de ser tocado com violão e não com acompanhamento de acordeom, a música traz outras características importantes, por exemplo, em seus versos, onde os autores fazem muitas referências ao gênero musical divulgado por Luiz Gonzaga. Então vejamos:

---

<sup>272</sup> Eduardo de Góes Lobo, conhecido como “Edu Lobo” é, curiosamente, filho do compositor Fernando Lobo, o mesmo que proibiu Luiz Gonzaga de cantar na Rádio Nacional.

<sup>273</sup> É importante ver *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular década de 1960* onde o autor “[...] traça um perfil dos procedimentos melódicos modais presentes nas manifestações étnicas e populares do nordeste brasileiro afim de verifica-los em autores ligados à música popular do Brasil na década de 1960 [...]” que ele considera que foram “[...] importantes na construção das canções aqui selecionadas, características da chamada MPB da década de 1960.” (TINÉ, 2008, p. iii)

Música: **PONTEIO**<sup>274</sup>

Compositores: Edu Lobo / Capinam.

Data: 1967.

Era um, era dois, era cem Era o mundo chegando e ninguém Que soubesse que eu sou <b>violeiro</b> Que me desse o amor ou dinheiro.	Era um, era dois, era cem Era um dia, era claro, quase meio Encerrar meu cantar, já convém Prometendo um novo <b>ponteio</b> .
--	---

Era um, era dois, era cem Vieram pra me perguntar: "Ô você, de onde vai De onde vem? Diga logo o que tem pra contar".	Certo dia que sei, por inteiro Eu espero não vá demorar Esse dia estou certo que vem Digo logo o que vim pra buscar.
---	---

Parado no meio do mundo Senti chegar meu momento Olhei p'ro mundo e nem via Nem sombra, nem sol, nem vento.	Correndo no meio do mundo Não deixo a <b>viola</b> de lado Vou ver o tempo mudado E um novo lugar pra cantar...
--	--

Quem me dera agora Eu tivesse a <b>viola</b> Pra cantar... (4x)	Quem me dera agora Eu tivesse a <b>viola</b> Pra cantar <b>Ponteio!</b> (4x)
---	---

Era um dia, era claro, quase meio Era um canto falado, sem <b>ponteio</b> . Violência, <b>viola, violeiro</b> Era morte redor, mundo inteiro.	Lá, láia, láia, láia... Lá, láia, láia, láia... Lá, láia, láia, láia...
--	---

Era um dia, era claro, quase meio Tinha um que jurou me quebrar Mas não lembro de dor, nem receio Só sabia das ondas do mar.	Quem me dera agora Eu tivesse a <b>viola</b> P'ra cantar <b>Ponteio!</b> (4x)
---	--

Jogaram a <b>viola</b> no mundo Mas fui lá no fundo buscar Se eu tomo a <b>viola, Ponteio!</b> Meu canto não posso parar Não!	Pra cantar Pontiaaaaarr!...(4x) Quem me dera agora Eu tivesse a <b>viola</b> Pra cantar!
---	--

Quem me dera agora  
Eu tivesse a **viola**

---

<sup>274</sup> A música "Ponteio" é um caso bem especial, pois ela não apenas demonstra a importância do gênero *baião* para a música brasileira, como também retrata em seus versos a origem do baião enquanto ritmo, pois, segundo consta na literatura específica o ritmo do baião vem do pontear dos violeiros em suas violas, embora Luiz Gonzaga tenha transposto tudo isso para o acordeom. Esse assunto será retomado em momento oportuno, por ocasião da etimologia da palavra da história que antecede a urbanização da música folclórica e a criação do gênero em si.

Pra cantar... (4x)  
Pontiarrrrrrrr!

Outro fato curioso sobre esse festival, ressaltado por Miranda, transcrevo a seguir:

É importante observar o que ocorre com relação às quatro canções vitoriosas no III Festival de Música Popular Brasileira da Record, em 1967: 1º lugar, *Ponteio*, baião de Edu Lobo; 2º lugar, *Domingo no parque*, baião tropicalista de Gilberto Gil, 3º lugar, *Roda viva*, samba de Chico Buarque; 4º lugar, *Alegria, alegria*, marcha-rancho tropicalista de Caetano [Veloso]. (MIRANDA, 2009, p. 139)

É de se notar e considerar relevante, como mostrou o autor que, entre as quatro canções melhores classificadas neste festival – inclusive a música ganhadora daquele ano – duas foram baiões. É um número importante, já que representa a metade das músicas escolhidas.

O compositor Edu Lobo, parceiro de Capinam na música que ganhou o primeiro lugar em 1967, apesar de bastante influenciado pela *bossa nova* tem forte relação com o repertório e com a trama musical que envolve a música nordestina, como ele mesmo relata.<sup>275</sup>

Eu aprendi tudo de harmonia, no começo, com a bossa nova. E fui procurar caminhos, sei lá. Lógico: eu tenho... eu tenho uma história com Recife. Eu ia para Recife todas as férias grandes, todos os anos até. Sei lá, dezoito, dezenove anos, eu ia ficava três meses lá. Adorava a cidade e ouvia aquelas coisas o tempo inteiro. Os frevos, os maracatus. É lógico que, isso entranhou em mim de alguma maneira. Agora eu comecei a fazer música, esse tipo de música, com esse **tipo de melodia mais nordestino** [grifo nosso], mas as harmonias que eu tava aprendendo constantemente com o pessoal que se chamou da bossa nova.

Em outro depoimento, durante uma entrevista ao programa **Espaço Aberto**, apresentado pelo jornalista Chico Pinheiro, o compositor Edu Lobo declara que estudou:

[...] acordeom dos oito até os dezesseis, se não me engano. Por aí... E, cheguei a tocar o concerto de Grieg em lá menor [...] Mas não era um instrumento que eu gostasse de tocar. Na verdade, eu não tinha muita facilidade com ele, e eu quando conheci o violão através do

<sup>275</sup> Entrevista dada por Edu Lobo, em 2012, ao site Aventura de Ler [<http://www.aventuradeler.com.br/>]. A entrevista foi acessada através do YouTube em 25.05.2015 [<https://www.youtube.com/watch?v=HziFLz02Gdo>].



Teo de Barros - foi a primeira pessoa que eu vi tocando bem violão  
– eu me interessei.<sup>276</sup>

O baião “A estrada e o violeiro”, uma composição de Sidney Miller ganhou o prêmio de melhor letra no **III Festival de Música Popular Brasileira** da TV Record (São Paulo), em 1967. Na ocasião foi interpretada pela cantora Nara Leão e pelo próprio compositor. Esse é mais um exemplo do *baião* como gênero sempre presente nos festivais de música na década de 1960 no Brasil.

Na década de 1970:

Enquanto toda a discussão sobre a música popular girava em torno de herdeiros da bossa nova, dos compositores de extração universitária e dos músicos de formação, filhos de fortes tradições (sambistas e herdeiros de Luiz Gonzaga e de outros músicos nordestinos) ou renovadores (tropicalistas e seus sucessores), um universo de artistas populares ficava à margem. (SUKMAN, 2011, p. 124)

Ainda sobre a década de 1970 Sukman diz:

Diante de toda a evolução [não concordo com essa palavra] da música brasileira até aquele momento – demonstrada pela chegada dos Novos Baianos, pela explicação didática de Nara sobre os trios elétricos<sup>277</sup> e pela responsabilidade de Caetano sobre a existência da Bahia e do carnaval, com os exageros descontados – ainda estava claro que Salvador e outras cidades brasileiras, sobretudo as da região Nordeste, eram virtualmente desconhecidas do público geral. A juventude das cidades nordestinas não tinha voz; Salvador ainda era a cidade mítica de Caymmi, e vaga de Caetano, que se referia a ela quase que unicamente com saudade, como na canção ‘Um dia’. (SUKMAN, 2011, p. 166)

E continua:

A grande referência nordestina ainda era Luiz Gonzaga, que, a despeito da genialidade e do pioneirismo da sua obra na sofisticação e na divulgação dos ritmos locais, era marcado pela figura que inventara para si, mais de trinta anos antes, do vaqueiro, do cangaceiro, do cantador popular. (SUKMAN, 2011, p. 166)

---

<sup>276</sup> Entrevista dada ao jornalista Chico Pinheiro, no programa “Espaço Aberto”, em 20.08.2004. Houve uma época em que muitas pessoas foram estudar acordeom, por influência de Luiz Gonzaga e do *baião*. A entrevista foi acessada através do YouTube, em 25.05.2015 [<https://www.youtube.com/watch?v=BOBAaN4opGw>].

<sup>277</sup> Na contracapa de seu disco “Coisas do mundo”, de 1969, a cantora Nara Leão explica o que é um trio elétrico.

Ainda sobre os festivais de música que ocorreram na década de 1960, no Brasil, considerados portas importantes para divulgar o que se fazia de música brasileira, colhi o depoimento do cantor e compositor Gilberto Gil no documentário “Uma noite em 67”, sobre uma passeata que foi realizada contra a guitarra elétrica e que ele participou. Gil disse o seguinte:

Eu fui pela Elis [Regina]<sup>278</sup>, por causa dela, atendendo a ela. Um grupo de colegas interessantes sua maneira a minha visão era essa estimular disputas, competições benignas, mas eu não acreditava da divisão dos territórios

Gilberto Gil explica:

Depois, enfim, dos impactos dos Beatles causados sobre nós e de toda aquela música que eles traziam, que vinha junto com eles, o pop americano, o pop rock inglês e a minha visita ao nordeste brasileiro, enfim, os impactos muito fortes também sobre mim da música local, da música regional, das manifestações típicas da música nordestina, tudo isso provocou em mim um desejo muito de grande de revolver – de uma forma mais generosa, mais ampla e mais ousada – o terreno todo. Arar de novo o terreno. Replantar, semear coisas novas. Trazer sementes novas, fazer os cultivares híbridos, misturar as coisas para dar plantas novas, misturar laranja com mamão, abacateiro que amanhecerá tomate e anoitecerá mamão. (GIL, 2010)

Esse depoimento de Gilberto Gil atesta sua relação de proximidade com a música tradicional do Nordeste e a influência dela. E completa:

Essa ideia da ‘Refazenda’<sup>279</sup> já ‘tava alí naquilo tudo. Eram os Beatles e **Luiz Gonzaga** [grifo nosso], eram os Rolling Stones e Jorge Bem Jor, era a banda de pífaros de Caruru e Jefferson Airplane. Era assim que eu pensava. É assim que eu continuo pensando. (GIL, 2010)

Neste trecho acima, Gilberto Gil fala – mesmo que brevemente – da influência de Gonzaga, apesar do contraponto com a música dos The Beatles, por exemplo, mas isso mostra que a sua obra é resultado da fusão que o compositor fez de todos os elementos do seu cabedal cultural. E, na “Revista Bravo”, Gil é ainda mais enfático sobre a influência do inventor do *baião* em seu repertório:

Gonzaga é o primeiro ídolo na infância. Esse acordeom [fala do instrumento dele] eu tinha nove pra dez anos, quando meu pai e minha mãe me deram, por causa dele, de Luiz, né? Eu queria estudar um pouco de música, me meter com a música e **ele tinha sido o**

<sup>278</sup> Elis Regina foi uma cantora/intérprete da música popular brasileira. Faleceu em 1982.

<sup>279</sup> “Refazenda” é o título de uma música e um LP de Gilberto Gil.

**grande portal** [grifo nosso]. E ao mesmo tempo um músico universal, com uma abertura extraordinária pra todo o grande encanto da música de qualquer canto e, se tornou o primeiro grande artista pop, ícone pop de massa, uma espécie assim de Elvis Presley brasileiro, da sua época. Na verdade, só hoje o Brasil começa a reverenciar Gonzaga. O povo não, o povo simples sempre gostou. E, Gonzaga era cantor dos homens simples e das mulheres bonitas do sertão. Difícil falar de Gonzaga.<sup>280</sup>

Deste trecho transcrito de uma fala de Gil considero necessário fazer alguns comentários: 1) ao falar do seu acordeom, o músico explica que o instrumento foi comprado pelo seus pais a seu pedido, por influência de Luiz Gonzaga, pois ele tinha sido para Gil “o grande portal” para o mundo da música<sup>281</sup>; 2) Gil considera Gonzaga um “músico universal”, ou seja, um músico que atingia a grande massa, o povo e compara-o ao cantor americano Elvis Presley, um ícone pop, por sua grande presença junto às pessoas e, finalmente; 3) explica que apesar do Brasil ter descoberto Gonzaga tardiamente, o “povo simples sempre gostou”, quer dizer, ele chama de *Brasil* uma grande parcela da população que não conhecia Luiz Gonzaga, que não havia descoberto a sua importância para a cultura nacional ou, pelo menos, não lhe dava o devido valor.

Em outra ocasião Gilberto Gil trata do mesmo assunto, quer dizer, de suas influências musicais e continua falando da importância de Luiz Gonzaga para a sua obra. No trecho a seguir isso fica bem claro. E, neste mesmo trecho transcrito Gil faz outro comentário interessantíssimo, que é a sua percepção sobre as influências musicais sofridas pelo músico João Gilberto, considerado o “pai da bossa nova”.<sup>282</sup> Gil comenta que o *baião* de Luiz Gonzaga também foi influência para João, citando inclusive a música “Bim Bom” de autoria do violonista. E, finalmente, fala também da música “Viramundo”, um *baião*, composição sua em parceria com o compositor Capinam, gravada no LP Louvação, de 1979.<sup>283</sup> Assim diz Gil:

<sup>280</sup> Gilberto Gil: sanfoneiro, sim, senhor. Entrevista dada à Revista Bravo. Depoimento disponível no YouTube, publicado em 03.12.2012. Acessado através do YouTube, em 25.05.2015 [https://www.youtube.com/watch?v=woch9QllxE]

<sup>281</sup> Vale salientar que o músico Edu Lobo também começou a estudar acordeom por influência de Gonzaga, ou ao menos pelo modismo do instrumento naquela mesma época.

<sup>282</sup> O músico João Gilberto, considerado o criador da bossa nova será assunto de discussão logo adiante.

<sup>283</sup> Em 1965 foi lançado o documentário “Viramundo”, de Geraldo Sarno. O documentário retrata a migração das pessoas das regiões Norte e Nordeste para o sudeste do país, mais especificamente São Paulo, em busca de melhores condições de vida. A trilha sonora do filme é feita de composições de Caetano Veloso (música) e José Carlos Capinam (letra) interpretadas por Gilberto Gil. Não conseguir a informação se a música “Viramundo” de Gilberto Gil é anterior ou posterior ao documentário. Acessado em 20/07/2015. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=mV2HGlagIeM].

Bahia tá na minha origem. Tá na origem de tudo meu. Primeiro a Bahia sertaneja, do **Gonzaga** [grifo nosso], lá do tempo da infância, né? Bahia nordestina nesse sentido e, depois, a Bahia praieira, Bahia do litorânea, Bahia do recôncavo bahiano, a Bahia de Dorival Caymmi, a Bahia...enfim.<sup>284</sup> Engraçado que o João Gilberto é uma mistura das duas, né? João Gilberto é d'ali do Rio São Francisco, é nordestino também. [canta] “É só isso meu baião, não tem mais nada, não.” Ele vem de lá e, depois, Caymmi que ele também confessa que é a referência maior, o ídolo maior que ele tem. E, que deu naquilo, né? Deu ná... veio pra cá, se junta com Tom Jobim, se junta com Carlos Lyra, se junta com Bôscoli, com Menescal, com todo esse povo e dá na bossa nova, né? **E eu venho desse mundo todo** [grifo nosso]. A Bahia, mas a Bahia tá na base e, não só essas grandes figuras referenciais da própria canção, como aqueles com quem eu compartilhei a própria vivência dessas influências, como Caetano, não é? Como Capinam – José Carlos Capinam – que é coautor do ‘Viramundo’, que é uma das canções que está neste repertório, não é? Bethânia, Gal, todas essas pessoas que foram essenciais, né, naquilo que eu vim a fazer, naquele em que eu me tornei, né? Essas pessoas são partes dessa confecção, né? Desse Gilberto Gil que apresenta pra vocês esse concerto agora.<sup>285</sup>

Neste depoimento é possível dar destaque à várias coisas que interessam aos argumentos que apresento: 1) Gil fala da influência de Gonzaga em seu trabalho, como sertanejo que ambos são, 2) fala de João Gilberto (considerado o inventor da bossa nova), de que ele é sertanejo também, porque nasceu na Bahia e, sobre ter sido influenciado por Luiz Gonzaga e sua música, 3) e explica, em suas palavras, que ele “vem desse mundo todo”, ou seja, suas influências culturais são de Luiz Gonzaga e de João Gilberto, quer dizer, do *baião* e da *bossa nova*.

Em outro momento Gilberto Gil declara a influência do *baião* em suas composições do *tropicalismo* e sobre a inserção da guitarra na sua obra, quando diz:

Quando a gente... Caetano<sup>286</sup>, eu, tal, começamos com os Mutantes, com os Beach Boys, enfim, com vários outros grupos, com o Made in Brasil, com todos... vários grupos que começavam a surgir naquela época de garotos roqueiros e tal. É... foi isso que acabou acontecendo mesmo, a gente misturou esses elementos todos com as formas convencionais clássicas da canção brasileira, com os sambas,

<sup>284</sup> Dorival Caymmi (30/04/1914-16/08/2008) foi um importante compositor baiano.

<sup>285</sup> A Série MPB&Jazz 2012 foi um evento apresentado e patrocinado pela PETROBRAS [http://www.seriempbejazz.com.br/2012/]. A edição de 2012 ficou a cargo de Gilberto Gil, que apresentou “Concerto de Cordas e Máquinas de Ritmo”, no Teatro Municipal, no dia 28.05.2012 às 20h30. O depoimento transcrito está disponível no YouTube, publicado em 23.05.2012 e acessado em 26.05/2015 em [https://www.youtube.com/watch?v=ROphMjxWKJs].

<sup>286</sup> Gilberto Gil refere-se aqui ao cantor e compositor baiano Caetano Veloso, seu parceiro musical em diversas composições e também na criação do movimento musical Tropicália. Veloso é considerado o principal “mentor” do Tropicalismo.

com os **baiões** [grifo nosso], com as toadas, com ... enfim. E, houve mesmo uma reação.<sup>287</sup>

Neste comentário de Gil destaco aqui a citação que fez de Caetano Veloso e do grupo “Os Mutantes”, e suas ideias de misturar diversos elementos para compor uma nova proposta musical em conjunto com outros artistas.<sup>288</sup> Acreditando na influência do *baião* e de Luiz Gonzaga para as músicas e os músicos que viriam posteriormente, transcrevo o que diz Tatit (2008) sobre a *bossa nova* e o movimento *tropicália*:

De fato, bossa nova e tropicalismo firmaram-se como os dois principais gestos da moderna música brasileira,<sup>289</sup> ambos necessários para abarcar a diversidade sonora que reinaria nas décadas seguintes e as flutuações estéticas que constantemente flexibilizaram as leis do mercado musical. O tropicalismo identificou e prestigiou os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalcadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação. (TATIT, 2008, p. 57)

O comentário de Tatit sobre o tropicalismo refere-se ao *baião*, pelo menos vejo dessa maneira, quer dizer, o autor fala sobre identificar e prestigiar “[...] os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente recalcadas ou rejeitadas pelos grupos de demarcação.” Entendo que, segundo Tatit, haviam manifestações culturais apresentadas por meio da música que não interessavam aos grupos hegemônicos da época – com ênfase aqueles grupos de artistas ligados à bossa nova – e que o *tropicalismo* trouxe de volta, enaltecendo figuras importantes para a música brasileira, como era o caso de Luiz Gonzaga. Essas manifestações culturais de que fala Tatit poderiam ser, por exemplo, as manifestações musicais tradicionais de certos ambientes ou comunidades do Nordeste do Brasil, como o caso do Cariri (no Ceará) e grupos como a Banda de Pífanos de Caruaru (em Pernambuco), reiteradamente citada por Gilberto Gil.

Outra mostra da importância do *baião* e de Gonzaga para a música brasileira está na realização do show “Sabor Bem Brasil”, de 1978, cuja proposta era fazer uma homenagem a Luiz Gonzaga. Participaram do show a cantora Clara Nunes, o flautista Altamiro Carrilho, o cavaquinista Waldir Azevedo, o próprio Luiz Gonzaga (homenageado), o cantor João

<sup>287</sup> Depoimento de Gilberto Gil disponível no YouTube e publicado em 24.05.2012. Acessado em 26.05.2015 em [https://www.youtube.com/watch?v=HC6UQ9s6BO8]

<sup>288</sup> Os Mutantes foram uma importante banda de rock psicodélico formada em São Paulo, na década de 1960. Participaram do movimento tropicalista, mas também desenvolveram um trabalho autoral.

<sup>289</sup> Tatit usa a expressão *moderna música brasileira*.

Bosco e o Regional do Caçulinha. Sobre este show transcrevo o que se encontra no livro “Waldir Azevedo: um cavaquinho na história”:

*A iniciativa desse show partiu do acordeonista Caçulinha, que assumiu a direção artística e, anos mais tarde, falou a respeito: **Eu tinha o regional e fazia alguns trabalhos, mas na época fiz uma temporada de shows com o Roberto Carlos. Foi quando conheci do Roberto Nardi, que era um dos diretores da Souza Cruz<sup>290</sup> e fazia ‘Espetáculos Minister’. Daí, eu falei para ele: ‘Por que você não faz um show brasileiro?’ Ele disse: ‘É, podia ser com “Cigarros Continental”. Mas eu só faço isso se arrumar um diretor de nome, que tenha importância na música (...).’ Ai eu falei com o Newton Travesso, e ele topou.** (BERNARDO, 2004, p. 102)*

Destaco aqui a fala do músico Caçulinha onde ele sugere a realização de “um show brasileiro”. Mais interessante é o trecho onde se lê:

*O show tinha o seguinte roteiro: Clara Nunes era a apresentadora (em algumas oportunidades, essa função foi atribuída à atriz Bibi Ferreira), contando a história dos últimos 40 anos da música popular brasileira através de quadros que lembravam os clássicos do choro, executados por Waldir, Altamiro e Caçulinha e Seu Regional, passando para **os clássicos do baião, interpretados por Luiz Gonzaga** [grifo nosso], e prosseguindo com as últimas criações do samba, cantadas por ela e João Bosco. (BERNARDO, 2004, p. 102-103)*

Nesta passagem transcrita acima gostaria de destacar: 1) o trecho “[...] contando a história dos últimos 40 anos da música popular brasileira [...]” e 2) onde fala “[...] passando para os clássicos do baião, interpretados por Luiz Gonzaga [...]”. Esse trecho é um importante referencial para fundamentar ainda mais a ideia de que a música de Gonzaga é parte da música popular brasileira e que ele enquanto músico criador é fundamental em todo esse processo.

O depoimento do músico Waldir Azevedo sobre este show referido acima e a situação em geral é muito importante para o que quero demonstrar:

*Waldir definiu Sabor Bem Brasil como uma montagem que segue os moldes das melhores revistas, prestando uma merecida homenagem à **Música Popular Brasileira** [grifo nosso]. E arrematava, dizendo que se tratava de um show cem por cento brasileiro, brasileiríssimo, onde não há nada que não seja brasileiro. **Os destaques do show ficavam por conta de Asa Branca, que Luiz Gonzaga** [grifo nosso] cantava secundado por todos os artistas, Tico-tico no Fubá, a cargo do endiabrado Altamiro, e, como não poderia deixar de ser, Brasileirinho, em que Waldir, Altamiro e*

<sup>290</sup> Souza Cruz é uma empresa de cigarros.

Caçulinha lançavam-se a um desafio para ver quem tocava mais rápido, no que arrancavam entusiásticos aplausos da plateia. (BERNARDO, 2004, p. 103)

Ressalto aqui o fato de Waldir Azevedo mencionar que deste show participaram diversos músicos fazendo “uma merecida homenagem à Música Popular Brasileira”. Ora, se Gonzaga participou deste show e, mais ainda, se foi um dos homenageados, então, ele fazia (e faz) parte da música popular brasileira. Dou ênfase também no que ele diz sobre ser “um show cem por cento brasileiro, brasileiríssimo, onde não há nada que não seja brasileiro”. E destaca o fato da música “Asa Branca” neste show **Sabor Bem Brasil** ser interpretada por todos os músicos participantes juntos, ou seja, foi a música escolhida para representar o que de mais importante estava sendo apresentado, ou, a música que representava tudo aqui que queria mostrar, ou, pelo menos, que a música escolhida era a mais representativa daquela proposta.

Na ocasião deste show a cantora Clara Nunes recitou o seguinte trecho, já planejado, que antecedia a entrada de Gonzaga:

Sua figura já é lendária. Rei do cangaço. Soberano de uma tribo. Guerreiro altivo de uma raça. Sei lá o que. Muitos tem sido seus seguidores, mas até hoje ninguém conseguiu tal sensibilidade de interpretação. Com ele todo brasileiro se torna, antes de tudo, um nordestino. O nosso poeta Luiz Gonzaga.<sup>291</sup>

É de grande relevância o trecho: “Com ele todo brasileiro se torna, antes de tudo, um nordestino.” Quer dizer que, com Gonzaga músico, intérprete, qualquer brasileiro passa a conhecer mais de perto o Nordeste e, mesmo não sendo da região “se torna” um. Antes de Luiz Gonzaga começar a tocar neste show o locutor diz: “Um dos melhores momentos do show. A homenagem a Luiz Gonzaga com um clássico da **música popular brasileira** [grifo nosso]: Asa Branca.”

Como outro exemplo interessante para mostrar a influência de Luiz Gonzaga na música de outros artistas cito o caso de Caetano Veloso (parceiro de Gilberto Gil em muitos projetos). Em 1971, durante seu exílio em Londres, por ocasião da ditadura militar no Brasil que lhe fez sair do país, o músico gravou o disco intitulado “Caetano Veloso” e, das sete

---

<sup>291</sup> O show “Sabor bem Brasil” foi um espetáculo apresentado em diversas edições durante o ano de 1978. Trechos disponíveis no YouTube, publicado em 31.08.2012. Acessado no dia 25.05.2015 em [https://www.youtube.com/watch?v=XTsJ1cXfdd4].

faixas do LP apenas uma é em português (as outras são em inglês) e não é de sua autoria.<sup>292</sup> Trata-se da música “Asa branca”, composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, mas interpretada por ele, apenas com sua voz e seu violão. Em termos timbrísticos a gravação de Caetano Veloso não oferece muitas semelhanças com o repertório de Luiz Gonzaga. O que mais aproxima é o ritmo do baião feito nos bordões do violão, porém, essa gravação é emblemática, pois, naquele momento de exílio do artista, que não podia voltar para casa, a música “Asa Branca” tornou-se para Veloso o referencial do Brasil, a lembrança que ele tinha de seu país e, portanto, representava a ligação com o seu povo apesar da distância física.<sup>293</sup> Há também um vídeo disponível, na internet, onde Caetano Veloso interpreta essa mesma música, durante uma apresentação, em um programa para uma TV francesa.<sup>294</sup>

A relação de Caetano Veloso com a obra de Luiz Gonzaga também é perceptível na canção “No dia em que eu vim-me embora”, composição sua e Gilberto Gil, registrada no disco “Caetano Veloso”<sup>295</sup>, de 1967. É uma música que falava da saída do seu lugar de origem, muito comum nas letras das músicas dos baiões: a fuga que os nordestinos empreendem do nordeste do Brasil, fugindo da seca, em direção ao sudeste do país. Gonzaga gravaria essa mesma música algum tempo depois, em ritmo de *toada*.<sup>296</sup>

Uma questão que não pode se perder dentro de tudo isso é o valor da música popular dentro do contexto brasileiro. A música popular brasileira tem sido uma grande aliada em muitos momentos importantes do país. O baião, por exemplo, contribui muito com a história do Brasil. Teve participação direta. Alguns autores dizem até na “invenção do Nordeste”.

<sup>292</sup> O disco “Caetano Veloso” também é conhecido como *London, London* (uma das músicas do disco). Foi gravado e lançado pela Polygram/Philips, em 1971. Produtor: Lou Reizner / Ralph Mace.

<sup>293</sup> Essa observação que faço a respeito da música “Asa Branca” também é assunto para uma pergunta de Júlio Lerner, um jornalista, a Luiz Gonzaga, em um programa de entrevistas. [Lerner] - Essa música foi gravada há alguns meses atrás, por um moço chamado Caetano Veloso. Logo em seguida você foi procurado por Gilberto Gil. Como é que você vê essa moçada falando tanto em Luiz Gonzaga. Como é que você sente isso? Por que, hein, Lua? [Gonzaga] - Bom, eu acho que é uma questão de liderança. [...] estes, Caetano, Gilberto, me assistiram também [quando crianças – durante a infância], mas como são músicos, cantores, artistas, então eles são unânimes em afirmar que tiveram a minha influência [...]. (GONZAGA, 1972)

<sup>294</sup> Vídeo de uma apresentação de Caetano Veloso na França, em 10/09/1972. Programa apresentado por Denise Glaser. Disponível no YouTube, em [https://www.youtube.com/watch?v=Oh-i7oir72w]. Publicado em 27.10.2010 e acessado em 26.05.2015.

<sup>295</sup> O disco Caetano Veloso foi gravado e lançado pela gravadora Philips Records, em 1967 e registrado sob o número 838.557-2. A música “No dia em que eu vim-me embora”, composição de Caetano Veloso e Gilberto Gil é a terceira faixa do lado “A” do álbum e tem o número 61675245. Acessado em 21/07/2015. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Caetano\_Veloso\_(%C3%A1lbum\_de\_1967)].

<sup>296</sup> Luiz Gonzaga também gravou essa música, no LP *O canto jovem de Luiz Gonzaga*, lançado por ele em 1971, pela RCA Victor.



Para Napolitano, na América Latina, por suas especificidades, a história da música não pode ser analisada de forma linear.

Neste continente, as transculturações e as diversas temporalidades históricas em jogo na formação de sociedades nacionais (‘modernas’ e ‘arcaicas’, ao mesmo tempo), formando complexos culturais híbridos<sup>297</sup>, não permitem análises excessivamente lineares, tomadas do modelo histórico europeu. Como consequência do caráter híbrido de nossas culturas nacionais, os planos ‘culto’ e ‘popular’, ‘hegemônico’ e ‘vanguardista’, ‘folclórico’ e ‘comercial’ frequentemente interagem de uma maneira diferente em relação à história europeia, quase sempre tomada como modelo para as discussões sobre a história da cultura e da arte. (NAPOLITANO, 2005, p. 13-14)

Ele considera importante o entendimento dessa “categoria” para que não se criem problemas.

[...] em linhas gerais, o que se chama de ‘música popular’ emergiu do sistema musical ocidental tal como foi consagrado pela burguesia no início do século XIX, e a dicotomia ‘popular’ e ‘erudito’ nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento ‘natural’ do gosto coletivo, em torno de formas musicais fixas. (NAPOLITANO, 2005, p. 14)

O que estou querendo mostrar é que a música de Luiz Gonzaga que chegou aos mais diversos ambientes do país, levou consigo, por meio do baião estilizado, um pouquinho do Cariri cearense. Eu diria que, o *baião*, é música popular neste sentido, porque interage com o povo de maneira direta.

Quando Napolitano pondera sobre a velha discussão “erudito” versus “popular”, conclui que o mesmo pode ser aplicado à “música popular do Sudeste” versus “música popular do Nordeste”, onde a primeira seria a música erudita (não que seja assim, mas entendida como superior) e a segunda como música popular (entendida e nomeada, geralmente, como música regional). Não é comum se falar de “música popular do Nordeste”. Utiliza-se sempre “música nordestina”. O *baião* não é apenas música nordestina. O autor enfatiza, pois, que não é música “derivada” e nem “menor”.

Deve-se buscar a superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito *versus* popular) não para ‘elevar’ e ‘defender’ a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias e dinâmicas na definição de uma e outra,

---

<sup>297</sup> O autor cita Canclini (1998).

conforme a realidade histórica e social em questão.  
(NAPOLITANO, 2005, p. 14)

Em resumo, Napolitano propõe:

[...] tendo como ponto de partida as três formas básicas de experiência musical moderna – audiência/execução isolada, o espetáculo dramático-musical e as reuniões de dança – formou-se uma nova linguagem musical, conhecida, às vezes de forma pejorativa, como ‘música popular’, filha direta da ‘música ligeira’ (música leve) do século XIX, mas sem o status coadjuvante que esta adquiriu no campo musical erudito.<sup>298</sup> (NAPOLITANO, 2005, p. 15)

Em certo momento, como se percebe, a música de Gonzaga começa a ser apreciada pela juventude universitária do Brasil, a partir da influência de músicos como Gilberto Gil, Caetano Veloso e do próprio Gonzaguinha, seu filho. É interessante como este último apresenta uma preocupação com relação a isso, e indaga seu pai, Luiz Gonzaga, sobre este assunto, em um programa de televisão, procurando entender se realmente a juventude entende o *baião* ou simplesmente estão apreciando-o por influência de terceiros.

Com esse questionamento, penso que Gonzaguinha parecia não acreditar que as pessoas que estavam ouvindo Luiz Gonzaga realmente estavam gostando e entendendo o que aquela música significava de fato.

Gonzaguinha pergunta:

O pessoal tá sabendo o que é que você está fazendo? Sabendo quais são as referências do que você está fazendo? O pessoal tá entendendo o teu trabalho? Ou o pessoal tá... sabe como é que é? Tá gozando teu trabalho, tá apenas se divertindo, tá apenas aplaudindo porque ouviu dizer? Sabe como é que é, né?

Luiz Gonzaga responde:

---

<sup>298</sup> O autor faz uma interessante discussão: “[...] a música ‘popular’ permaneceu como uma filha bastarda da grande família musical do Ocidente, e só a partir dos anos [19]60 passou a ser levada a sério, não apenas como veículo de expressão artística, mas também como objeto de reflexão acadêmica. A música popular nasceu bastarda e rejeitada por todos os campos que lhe emprestaram seus elementos formais: para os adeptos da música erudita e seus críticos especializados, a música popular expressava uma dupla decadência: a do compositor, permitindo que qualquer compositor medíocre fizesse sucesso junto ao público, e do próprio ouvinte, que se submetia a formulas impostas por interesses comerciais, cada vez mais restritivas à liberdade de criação dos verdadeiros compositores. Além de tudo, conforme os críticos eruditos, a música popular trabalhava com restos da música erudita e, sobretudo no plano harmônico-melódico, era simplória e repetitiva. [...] Para os estudiosos do folclore (que muitas vezes pertenciam ao campo erudito, como Mário de Andrade no Brasil e Bela Bartok na Hungria), a música popular urbana, com seus gêneros dançantes ou cancionistas, representava a perda de um estado de pureza sociológica, étnica e estética que, na visão dos folcloristas, só a música ‘camponesa’ ou ‘semirural’ poderia ter. (NAPOLITANO, 2005, p. 15 e 16)

Não. Nada disso, porque ali se trata de um público evoluído, que está por dentro. A juventude de hoje é uma juventude musical, uma juventude que lê. É um público realmente espetacular. Então, 'cê vê que eles me recebem com respeito, se diverte, conhece a minha jogada perfeitamente e, quando chega a sua vez [do Gonzaguinha] já a manifestação já é completamente diferente. Às vezes, eu não tô entendendo nada e eles estão se divertindo e, quando chega os outros é aquela beleza. Então, eu acho que pra esse momento é preciso que o artista tenha simplesmente um comportamento exemplar, e não tenha complicação, porque se ele quiser complicar ali, então, a vaca vai p'ro brejo. (GONZAGA, 1972)

Obviamente que a resposta de Luiz Gonzaga para o seu filho é uma resposta de alguém que sempre quer agradar, pois esse era o seu comportamento diante do público. Gonzaga dificilmente faria qualquer coisa para desagradar os seus fãs. Então, neste sentido, creio que jamais diria que as pessoas não estavam entendendo nada da sua música. Creio que até hoje muita gente ainda não entendeu.

### 6.3.ARGUMENTOS PARA CONSIDERAR O BAIÃO COMO MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

“Em registro de livros oficiais você não tem essa mesma dimensão. Se tem um cara que tá fora do Brasil e pegar um livro de música popular brasileira, ele encontra o baião e o forró em uma ou duas páginas. O resto é bossa nova, é samba, é tropicalismo. Não tem essa abrangência. A gente talvez tenha que resedentar essa história. Tenha que reescrever essa história. [...] Se esses livros fossem escritos por escritores que beberam dessa fonte, por exemplo, se o Humberto Teixeira estivesse vivo hoje e fosse fazer um livro sobre música popular brasileira, ele daria essa dimensão de forma justa. O próprio Zedantas.”<sup>299</sup>

Tatit diz que a *bossa nova* surge com uma forma de resolver um conflito entre “consumidores mais populares e consumidores de elite” (TATIT, 2008, p. 49) e, aqui ele se refere a “categoria de ouvintes” e não ao repertório. Porém, a *bossa nova* “muda o repertório” e também a audiência, a plateia, ou seja, o repertório vigente até então não atendia a todos os públicos.

Um grande fato que deve ser levado em consideração é o relacionamento do músico – cantor e compositor – João Gilberto, considerado o criador da *bossa nova*, com o *baião* de Luiz Gonzaga. É difícil encontrar disponível, em qualquer tipo de mídia, entrevistas de João Gilberto, pois, o músico é conhecido do grande público como uma pessoa reservada, que não dá entrevistas. Porém, destacarei alguns elementos que devem ser levados em consideração para mostrar como se estabeleceu essa relação, ou seja, tentar mostrar que João Gilberto também foi influenciado por Gonzaga e sua música.

João Gilberto gravou pela Odeon um compacto que trazia duas músicas: de um dos lados “Chega de saudade”, um *samba-canção*, composição de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes e, do outro lado, o *samba* “Bim bom” de sua própria autoria, com o registro RIO 12725 e 12726, respectivamente, gravadas no dia 10 de julho de 1958. O selo do disco traz a seguinte informação sobre a gravação: “JOÃO GILBERTO com Antônio Carlos Jobim e sua orquestra.” Essas mesmas músicas foram gravadas, por ele mesmo, em um LP, alguns anos depois. Apesar da primeira ser a mais importante para o que se

---

<sup>299</sup> (TOMAZ, 2013).

considerou como o início da *bossa nova*, a música “Bim Bom”, para esta tese, é ainda mais interessante.

Ouve-se na gravação de “Bim Bom” vários elementos que merecem destaque. Logo de início a orquestra toca os acordes Dm7 e G7, na introdução, em ritmo de baião, completando-o em dois compassos. Em termos de instrumental ouve-se nesta música um pandeiro e um triângulo. Ora: a utilização do pandeiro em um *samba* – que é como está classificada essa música conforme o rótulo do compacto – pode se considerar como algo normal, porém, a presença do triângulo, inimaginável neste gênero musical é esclarecedor para mostrar a influência do *baião* nesta música de João Gilberto. Mas, não apenas isso.

## Bim Bom

Compositor: João Gilberto

Exemplo musical 27 – Transcrição do ritmo inicial (abertura) da música “Bim bom”, de João Gilberto, a partir da gravação original. Ritmo bem parecido com o do baião de Luiz Gonzaga.

É de se evidenciar também que, o pandeiro em “Bim bom” soa igual aos baiões gravados por Gonzaga; já o segundo instrumento, o triângulo, é tocado apenas na “parte fraca” do primeiro tempo do compasso 2/4 da música, em contratempo. E, embora não tenha sido usado da mesma maneira como ocorre no *baião*, mas, a simples presença do instrumento, do timbre do triângulo – importante para a caracterização do gênero, como já se mostrou – na gravação de João Gilberto não deve ter sido aleatória.

O triângulo, neste período, era um instrumento bem específico do baião. Ainda hoje permanece assim, pois não me recordo de nenhum outro gênero musical popular urbano do Brasil que tenha o triângulo em seu conjunto instrumental. E, também, deve-se evidenciar, que não se usa o triângulo na *bossa nova*.

Obviamente, jamais se escutaria um acordeom nesta gravação, pois o músico tinha a intenção, justamente, de evidenciar o violão em detrimento do acordeom. Já a

onomatopeia/melodia que João Gilberto faz com a boca – talvez imitando as batidas do coração, de forma poética, claro – tem um ritmo bastante parecido com o baião também, principalmente, a antecipação do segundo tempo do compasso, bastante característica.

E, como não poderia deixar de observar, só o fato de João Gilberto mencionar o *baião* em sua música, posso considerar como uma coisa importante e relevante. Lançar um novo gênero ou pelo menos uma nova maneira de fazer música citando um gênero musical de grande inserção, é assumir abertamente a sua influência. A letra de “Bim Bom” resume-se a poucas palavras.

Música: **BIM BOM.**

Compositor: João Gilberto

Bim bom, bim bim bom.

Bim bom, bim bim bom.

Bim bim.

É só isso o meu **baião**.

E não tem mais nada, não.

O meu coração pediu assim. Só.

Só Bim bom, bim bom, bim bim.<sup>300</sup>

Outra referência importante que mostra a ligação, ou pelo menos, o respeito de João Gilberto para com Luiz Gonzaga está descrita na página inicial da principal biografia do músico pernambucano, escrita por Dominique Dreyfus. Ela inicia o livro assim:

O telefone me acordou: eram três horas da madrugada. Só podia ser do Brasil. Ninguém lá se lembra do fuso horário. Atendi. A voz suave de João Gilberto falou, com aquele inconfundível sotaque baiano: ‘A televisão está anunciando que Luiz Gonzaga morreu’. Não sei mais do que falamos, estava atônita... Luiz Gonzaga tinha 77 anos ao embarcar para sua última turnê... (DREYFUS, 1997, p. 25)

Um dos assuntos mais recorrentes quando se fala sobre as inovações musicais que chegaram com a *bossa nova* é sobre o violão de João Gilberto, mais especificamente sobre a batida que ele imprimiu e a forma de tocar, com acordes em bloco. Tem-se o seguinte comentário:

O violão de João Gilberto rompe com o uso tradicional do violão popular, quando, por exemplo, acompanhava um seresteiro, para

---

<sup>300</sup> Na letra, João Gilberto não fala de *samba* e nem de *bossa nova*.

manter sua afinação, ou, nas rodas de choro, sobretudo o violão 7cordas, para fazer o contraponto com a flauta, bandolim ou outro instrumento melódico. Com João Gilberto, o violão passa a cumprir um papel harmônico-percussivo, cujo timbre, integrado ao da voz, cria um terceiro timbre de uma única voz. Sua batida original insinua pequenas sensações de polirritmos, graças à sua organização constituída por um bordão regular, feito com o dedo polegar, e o ataque não regular dos acordes feitos simultaneamente com o indicador, médio e anular. A essa tensão permanente entre regularidade e não regularidade do bordão e dos acordes, João Gilberto ainda sobrepunha, sua voz, ora em fase, ora em leve defasagem. (MIRANDA, 2009, p. 121)

Ora, muito se fala da genialidade de João Gilberto com o violão, mas, também é necessário destacar o mérito de Gonzaga pelo que ele fez com o acordeom, sem precisar retirar a importância do primeiro. Da mesma forma que se dá relevância ao que João Gilberto fez com o *samba* e que deu origem à *bossa nova*, era inimaginável também para aquela época a novidade apresentada por Gonzaga com o acordeom. Primeiro, tocar um repertório que não era comum naquele período com este instrumento e, segundo, de uma maneira totalmente diferente, abrindo e fechando o fole do acordeom rapidamente, criando um novo estilo e uma nova sonoridade.

Se a genialidade de João Gilberto foi tocar ao violão várias notas ao mesmo tempo (juntas em um acorde) e não utilizar arpejos, como sugerem muitos estudiosos do assunto, Gonzaga era um exímio instrumentista de muitos arpejos e, além de se acompanhar ao acordeom enquanto cantava criou solos memoráveis para as suas gravações.<sup>301</sup> Era, pode-se dizer, um excelente músico, não apenas para aquela época, mas ainda para os padrões atuais.

Em texto publicado no site *overmundo*, Abílio Neto faz a defesa de Luiz Gonzaga, maltratado por Ruy Castro em seu livro sobre a *bossa nova*, intitulado *Chega de saudade*.<sup>302</sup> O assunto é o seguinte: Em 1956, João Donato gravou, pela Odeon, sob o registro MODB 3037, o LP instrumental intitulado *Donato e seu conjunto - Chá dançante*. O disco trazia oito (8) músicas, dentre as quais três regravações de Luiz Gonzaga. Eram as músicas: “Baião”, de Teixeira e Gonzaga, “Farinhada”, de Zedantas e “Baião na garoa”, de Hervê Cordovil e Luiz Gonzaga. É um fato curioso, pois, *Chá dançante* é um disco produzido por

<sup>301</sup> Não estou desmerecendo a importância de João Gilberto e suas descobertas, mas mostrando que Gonzaga também teve seu grande de importância para a música brasileira.

<sup>302</sup> Texto de autoria de Abílio Neto, publicado no site Overmundo, em 01.02.2012, sob o título **Luiz Gonzaga é cem: homenagem de João Donato**. Acessado em 26.05.2015 [http://www.overmundo.com.br/banco/luiz-gonzaga-e-cem-homenagem-de-joao-donato]

Tom Jobim, onde três (3) das oito (8) músicas são baiões de Luiz Gonzaga.<sup>303</sup> Abílio Neto diz que “[...] a bossa nova trouxe um grande ‘porém’, uma espécie de preconceito de patrulheiros do bom gosto, coisa que não partiu dos seus principais criadores, mas de alguns dos seus mais entusiásticos seguidores, os quais tinham espaços em jornais e revistas.” (2012) O mesmo Abílio Neto diz também

‘Chá dançante’ (Odeon 1956) é uma verdadeira obra prima concebida pelo mestre João Donato e seu conjunto de baile. Paulo Moura foi um dos músicos participantes da gravação. O repertório desse disco foi todo escolhido, a pedido da Odeon, pelo então molecote Antônio Carlos Jobim. O piano e a sanfona de João Donato brilharam com aquela escolha de Jobim que nada mais eram do que clássicos do cancionero popular brasileiro [...]. (ABÍLIO NETO, 2012)

Termina dizendo que:

[...] essas intrigas que alguns jornalistas fizeram na época (e quarenta anos depois) tentando opor os músicos da bossa nova aos de outro ritmo, foi obra deles mesmo, uma futricagem própria do meio jornalístico, partida de quem tentou passar a impressão de um estilo de música muito superior a outro. (ABÍLIO NETO, 2012)

Sobre esses dois trechos transcritos faço os seguintes comentários: 1) o fato de que o repertório do disco de João Donato foi escolhido por Antônio Carlos Jobim, que viria a ser algum tempo depois um dos principais ícones da *bossa nova*, mostra que Tom Jobim conhecia o repertório de Luiz Gonzaga e que o elegeu como importante; 2) o autor do texto considera as músicas escolhidas como “clássicos do cancionero popular brasileiro” e 3) mostrar que a suposta oposição entre os “músicos da bossa nova” e os outros de outros gêneros musicais era na verdade uma intriga criada por jornalistas e não pelos músicos.

Um exemplo desse tipo de intriga é o que faz o jornalista Ruy Castro, com tristes comentários sobre o *baião*. Por exemplo:

[...] como ninguém passava pela Rádio Nacional impunemente, o outro grande sucesso dos Cariocas, em 1950, seria com aquele ritmo que, para alguns, só servia como coreografia para se matar uma barata no canto da sala: o baião. E justamente com o baião-mor, ‘Juazeiro’, de Luís Gonzaga<sup>304</sup> e Humberto Teixeira. Desta vez, os sofisticados não entenderam. Aos que não se conformavam em ouvir um conjunto chamados Os Cariocas cantando aqueles exotismos do

<sup>303</sup> Este disco pode ser escutado na internet. Acessado em 26.05.2015 em [[http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id\\_Disco=DI03959](http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI03959)]

<sup>304</sup> Ruy Castro escreve Luís com “s”, mas, o correto é com “z”.



Norte, bastava uma explicação: Ismael e Severino, líderes do grupo, na realidade eram do Pará. (CASTRO, 1990, p. 20)<sup>305</sup>

Nesta pequena passagem do livro de Ruy Castro facilmente se percebe seu desconhecimento sobre o *baião* e sobre o seu criador, além de fazer comentários de juízo de valor e xenofóbicos. Então, vejamos: o autor desdenha do *baião* como música coreográfica e classifica a música “Juazeiro” como o “baião-mor”, no entanto, essa não é a música mais importante de Luiz Gonzaga, cuja grafia de seu nome está errada, com “s” (Luís). Em seguida chama de “sofisticados” aqueles que não gostam de *baião*, para finalmente fazer um comentário xenofóbico a respeito do fato de dois integrantes do grupo *Os cariocas* serem do Estado do Pará, do Norte, classificando as características musicais daquela região como “exotismos” e associando a música de Gonzaga aquela região. Na verdade, o *baião* tem pouco (ou quase nada) da região Norte, onde se localiza o Pará.<sup>306</sup> É uma falta de conhecimento incrível deste autor.

E continua o deboche:

Por causa de João Gilberto, a boate do hotel Plaza voltara a ser o lugar a que os músicos iam after hours, como há três anos, nos tempos de Johnny Alf. O trio que substituíra Alf, com Ed Lincoln no contrabaixo, Luizinho Eça ao piano e Paulo Ney na guitarra, sofrera importantes modificações, com a saída de Ney e a entrada de Donato ao acordeão e Milton Banana na bateria. Ganhara até uma lady-crooner: a muito, muito jovem Claudette Soares, que, do alto dos seus 1,49m, tentava se livrar do rótulo de “princesinha do baião”, que ganhara na Rádio Tupi.

Não que no Plaza não se tocasse também baião. Mas, com Donato ao acordeão, ele era transfigurado de tal jeito que nem Luis Gonzaga<sup>307</sup> o reconheceria, se entrasse ali por engano, à procura do padre Cícero.<sup>308</sup> (Já Stan Kenton se sentiria imediatamente em casa.) (CASTRO, 1990, p. 172)

Novamente é possível se notar as palavras depreciativas de Ruy Castro em seus comentários a respeito do gênero musical criado por Luiz Gonzaga, quando diz que “Claudette Soares [...] tentava se livrar do rótulo de ‘princesinha do baião’ [...]” e que João Donato transfigurava o baião “[...] de tal jeito que nem Luis Gonzaga [que ele escreve

<sup>305</sup> É de se notar que o jornalista faz comentários xenofóbicos.

<sup>306</sup> Digo isso, embora Gonzaga tenha gravado músicas que fazem referência a esse Estado.

<sup>307</sup> Novamente escreve Luis com “s”, quando o correto é Luiz com “z”.

<sup>308</sup> Ruy Castro faz outro comentário grosseiro de preconceito religioso.

novamente com “s”] o reconheceria” para finalizar com um deboche sobre a devoção de Gonzaga à padre Cícero.

Esses comentários, preconceituosos, ainda estão vivos na atualidade. Por exemplo, “as manifestações antinordestinas pós-eleições de 2010 [no Brasil] demonstram que até hoje o preconceito de origem social expresso nessas (entre) linhas ainda não foi superado [...]”.<sup>309</sup> No mesmo livro de Castro (1990) é interessante ver que João Gilberto não escreveu “Bim bom” pensando aleatoriamente no *baião*, mas percebe-se que ele queria falar mesmo sobre o gênero, contradizendo o autor, que procura criar rugas entre os bossanovistas e os apreciadores de outros gêneros musicais. No trecho a seguir é possível entender:

Corte Real [produtor musical], como todo mundo da indústria do disco, ouvira Canção do amor demais, com Elizete<sup>310</sup> [Elizeth Cardoso], mas meio às pressas, e não ficara particularmente interessado no violão que a acompanhava. Ia atender João Gilberto por deferência a Luís Cláudio, um promissor contratado da Columbia, e a Tito Madi, que também lhe falara do rapaz. Sua expectativa era pouco mais do que nenhuma. João Gilberto deve ter sentido a frieza do ambiente e encarregou-se de fazer a temperatura cair a níveis glaciais quando começou a cantar “Bim-bom” sem o menor entusiasmo:

“É só isto o meu baião/ E não tem mais nada não/ O meu coração pediu assim...”

Corte Real ouviu-o atentamente, cofiando sua gravata-borboleta, e — surpresa — não é que “gostou”? Mas, talvez porque tivesse pensado em Adelaide Chiozzo ao ouvir a palavra baião, cometeu um equívoco fatal ao observar:

“Olha, é muito bom, mas isto não é baião, nem aqui nem na China.

Que tal se, naquele verso que diz, ‘É só isto o meu baião’, você trocasse para ‘É só isto esta canção’ ou coisa assim?”

João Gilberto não disse que sim, nem que não, mas foi ali que a Columbia o perdeu. Horas depois, num botequim das proximidades, que os músicos do estúdio chamavam de Minhoca Sorridente, ele comentou com alguém:

“Não gostei nem um pouco deste Corte Rayol”. (CASTRO, 1990, p. 180)

<sup>309</sup> Matéria de Pedro Alexandre Sanches, sob o título **Jeneci resgata a sanfona abolida pela bossa nova**, publicada em 30.11.2010, no iG Cultura. Acessado em 26.05.2015 [<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/jeneci+resgata+a+sanfona+abolida+pela+bossa+nova/n1237843345737.html>]

<sup>310</sup> O autor escreve Elizete quando na verdade o correto é Elizeth. É uma falta de atenção incrível.

Como se não bastasse, Ruy Castro critica até mesmo o músico João Donato, de quem parece gostar. E diz:

Em 1956 a Odeon deixou-o fazer um LI' [o correto é LP] inteiro de dez polegadas, Chá dançante, produzido por Tom Jobim. Mas, pelo repertório ("Farinhada", "Comigo é assim", "Peguei um ita no norte"), o chá só poderia ser de jurubeba, e a dança um forró. Donato deve ter concluído aí que discos eram perda de tempo porque, até o final da década, só entrou em gravadoras para dar sustos em João Gilberto. (CASTRO, 1990, p. 194)

E o deboche continua:

‘Chega de saudade’ oferecia, pela primeira vez, um espelho aos jovens narcisos. Os garotos podiam se ver naquela música, tão bem quanto nas águas de Ipanema, muito mais claras que as de Copacabana. Na época não se tinha consciência disso, mas depois se saberia que nenhum outro disco brasileiro iria despertar em tantos jovens a vontade de cantar, compor ou tocar um instrumento.

Mais exatamente, violão. E, de passagem, acabou também com aquela infernal mania nacional pelo acordeão.

Hoje parece difícil de acreditar, mas vivia-se sob o império daquele instrumento. E o pior é que não era o acordeão de Chiquinho, Sivuca e muito menos o de Donato — mas as sanfonas cafonas de Luís Gonzaga, Zé Gonzaga, Velho Januário, Mário Zan, Dilu Melo, Adelaide Chiozzo, Lurdinha Maia, Mário Gennari Filho e Pedro Raimundo, num festival de rancheiras e xaxados que parecia transformar o Brasil numa permanente festa junina.

E, para que não se dissesse que este era um fenômeno das cidades do interior, havia Mário Mascarenhas, que ameaçava sanfonizar de vez as melhores vocações musicais brasileiras.

Mascarenhas era um gaúcho radicado no Rio e virtual candidato a monopolizador do instrumento no país. Não apenas produzia acordeões aos milhares, em sua fábrica de Caxias do Sul, RS, como mantinha uma rede de academias na maioria das capitais. Nos anos 50, todos os jovens rebeldes, respondões ou ameaçados de tomar pau no colégio recebiam como castigo estudar com Mário Mascarenhas. Ao fim de cada ano, ele promovia um tenebroso concerto de "mil acordeões" no Teatro Municipal, reunindo os estudantes, professores e ex-alunos das suas incontáveis turmas. (Em 1960, se gabaria de ter formado 25 mil acordeonistas.) A popularidade de Mascarenhas entre as famílias cariocas não se abalou nem quando sua bela mulher, Conchita, saiu de casa em 1956, acusando-o de fazê-la vestir-se de "trajes lascivos" — Salomé, Rainha de Sabá e até de Viúva Alegre — no sacrossanto recesso. Foi pândego, mas, para sossego da sociedade, ela voltou para casa e esclareceu-se depois que tudo não passava de um mal-entendido — embora as fotos de Conchita nos "trajes lascivos" tenham aparecido na Revista do Rádio e feito muito sucesso entre os pupilos de seu marido.

Espalhados entre os mil jovens acordeonistas da turma de 1957 no Teatro Municipal, estavam nada menos que os garotos Marcos Valle, Francis Hime, Eumir Deodato, Edu Lobo, Ugo Marotta e Carlos Alberto Pingarilho, todos entre catorze e dezessete anos — e todos odiando estar ali. Marotta depois se tornou vibrafonista do conjunto de Roberto Menescal (outro ex-aluno de Mário Mascarenhas)

e é hoje um requisitado arranjador. Pingarilho também conseguiu sobreviver ao acordeão e compôs o "Samba da pergunta" com Marcos Vasconcellos. Mas, na festa de formatura de 1957, o futuro musical desses garotos parecia estar nos foles daquele que o humorista americano Ambrose Bierce chamava de "um instrumento com os sentimentos de um assassino".

Uma obsessão comum ligava os meninos em 1958: livrar-se dos acordeões e passar para o violão. O qual, aliás, fazia muito mais sucesso entre as moças. (CASTRO, 1990, p. 198)

Apesar das longas citações, considere de extrema importância transcrevê-las aqui. Tudo que diz Ruy Castro a respeito do *baião*, de Luiz Gonzaga, do seu acordeom, do Nordeste e de todos os elementos que fazem parte desse gênero musical são impropérios que se ouve até hoje. O preconceito com o *baião*, desta forma como apresenta Ruy Castro é, também, um preconceito contra o Nordeste e os nordestinos. É disso que falo. A classificação do *baião* como música regional, folclórica, tradicional, na maioria das vezes surge carregada de um sentido pejorativo que – como mencionei ainda na Introdução da tese – se disfarça da proposta de classifica-la como “autêntica”, “de raiz”, entre outras coisas.

Esse tipo de reação, de indivíduos como Ruy Castro, acontece quando percebem que a cultura musical do Nordeste, através do *baião*, chegou ao meio urbano e influenciou este último. É o que discuti no início deste texto: a cultura dominante aceita a cultura dominada, acreditando que, por ser inferior, esta última não causará nenhum mal. Ao perceber que pode ser influenciada, aceita com a restrição de entendê-la como “exótica”, “pura”, “autêntica”, “primitiva” e que pode se apropriar dela para lapidá-la. Um erro, como se viu com o *baião*.

O *baião* de alguma maneira está, mesmo que indiretamente, na *bossa nova*. Miranda fala, por exemplo, de Tom Jobim. Define seu trabalho assim:

Sozinho ou em parceria, Tom criou uma obra que cobre praticamente todos os gêneros que compõem a rica variedade do cancionário popular brasileiro, a exemplo das modinhas, toadas, canções, sambas, sambas-canção, valsas, frevos, marchas-rancho, **baiões** [grifo nosso], etc... (MIRANDA, 2009, p. 124)

Em consequência disso, “o baião foi sucedido pela Bossa Nova, pela Jovem Guarda, e recuperado para espaços mais ‘nobres’ pelo Tropicalismo, mas nunca deixou de ser ouvido, tocado e composto.” Para Ferreira “é ainda hoje um estilo musical que em qualquer lugar do mundo é reconhecido como brasileiro, tanto quanto o samba.” Para o autor “Luiz Gonzaga foi um verdadeiro moinho, uma usina de processamento onde a memória coletiva de sua terra e de sua gente era continuamente recuperada e recriada em forma de canções.” E continua: “Como todo grande artista, Luiz Gonzaga foi capaz de tomar uma criação coletiva e torna-la universal: de absorver toda a vivência cultural de centenas de milhares de pessoas e torna-la objeto de admiração e de afeto para dezenas de milhões.” (FERREIRA, 2010, p. 15) Ainda segundo o mesmo autor “Muitos brasileiros aprenderam a amar e a respeitar o Nordeste depois de serem cativados pela voz confiante de Luiz Gonzaga e pelo seu sorriso, que exprimia uma inabalável alegria de viver.” (FERREIRA, 2010, p. 16)

Ao final da Introdução do livro de Bené Fonteles, o Ministro de Estado da Cultura, Juca Ferreira nos conta:

Neste livro, vamos encontrar Gonzaga e sua música, Gonzaga e as imagens do seu sertão, Gonzaga e a cultura oral que ele absorveu e reprocessou como poucos. Está aqui o resultado da história de um migrante humilde que se tornou, em certo momento, o cantor de todo o país. (FERREIRA, 2010, p. 17)

Gostaria de destacar dois momentos: 1) quando Ferreira diz que Gonzaga “absorveu e reprocessou” a cultura oral do Cariri e 2) que o músico se tornou “o cantor de todo o país”.

Gilberto Gil diz: “O grande artista e sua obra, o extraordinário impacto de um criador original sobre a vida e a cultura do seu tempo, as ondas de choque desse impacto sobre o futuro – o tempo do criador para além da sua própria vida: tudo isso começa, finalmente, a ser bem estabelecido em relação a Luiz Gonzaga [...]” (GIL, 2010, p. 19)

Gilberto Gil comenta que ‘Ele saía por aí, com uma indumentária, uma formação musical extraordinária, um power trio’ [...] <sup>311</sup>. Segundo a autora, pelo que disse Gil,

Gonzagão foi decisivo para a música popular brasileira, ao dar de presente o baião, além de outros ritmos, como xaxado e chamego, que mais tarde estariam todos dentro do grande gênero forró.

---

<sup>311</sup> Matéria de Luna Markman, no Portal G1, intitulada ‘Quando se contar a história da MPB, Gonzaga vai estar lá’, publicada em 14.12.2012, para o especial Centenário de Luiz Gonzaga. Acessado em 26.05.2015 [<http://g1.globo.com/pernambuco/centenario-de-luiz-gonzaga/noticia/2012/12/quando-se-contar-historia-da-musica-brasileira-gonzaga-vai-estar-la.html>]

Quando surgiu, o samba-canção carioca estava caindo e o país, sendo invadido por músicas estrangeiras.

Pois para Gilberto Gil “[...] ele teve essa premonição extraordinária, de entender o pop brasileiro. Quando se contar a história da música brasileira, lá no futuro, ele [Luiz Gonzaga] vai estar ali, entre os grandes inventores, como João Gilberto.

Graças à influência de Gonzaga, meninas de sociedade aprendiam a tocar acordeom no Brasil nos anos 1950. A partir do final da década, umas das primeiras atitudes da bossa nova foi banir a sanfona da música popular dita ‘sofisticada’. À parte iniciativas esparsas como a de Gilberto Gil, de compor e gravar em 1973 ‘Eu Só Quero um Xodó’, em parceria com Dominguinhos, a sanfona até hoje não perdeu de todo um status marginal à chamada MPB. (SANCHES, 2010)

Apesar de ter nascido em Salvador, Gilberto Gil foi viver com a família na cidade de Ituaçu, cidade do interior da Bahia, quando ainda tinha três meses de vida. Desde criança “[...] tudo que estivesse relacionado à música interessava ao garoto.” Gil “[...] ficava intrigado com os improvisos dos cantadores cegos e violeiros [...]” e não perdia as exibições da “banda A Lira Ituaçuense” conforme se lê em Calado (1997, p. 29). O autor conta também:

Gil gostava de assistir até os ensaios da banda, para poder ficar conversando com os músicos [...] que entre os vários instrumentos que tocavam muito bem, sempre incluíam o acordeom. E, não bastasse o democrático serviço de auto-falante da praça, tocando gravações de **Luiz Gonzaga** [grifo nosso], Francisco Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Marlene e as irmãs Linda e Dircinha Batista [...].” (CALADO, 1997, p. 31)

É importante perceber que de uma maneira ou de outra Luiz Gonzaga esteve sempre presente na vida social e cultural de Gilberto Gil. Isso fez com que a assimilação do repertório fosse até inconsciente. E o autor continua:

Gil pensava que aquele som era obra de criaturas celestes. Ficava imaginando uma porção de anjos, que se encontravam para tocar em um grande teatro no Céu. Já a música popular, calculava o garoto, tinha uma origem radicalmente diversa: **a sanfona de um Luiz Gonzaga** [grifo nosso], a voz de um Orlando Silva ou os desafios dos cantadores da feira só podiam ser obras da Terra. (CALADO, 1997, p. 31)<sup>312</sup>

---

<sup>312</sup> Essa passagem no livro mostrar a percepção de Gilberto Gil em relação à música erudita e a música popular. No texto é citado o compositor alemão Bach.

Mais uma vez a presença de Luiz Gonzaga e sua música. É interessante que a partir das diversas influências musicais de Gil ele escolhesse a sanfona para estudar. Assim nos conta Calado:

Depois das cornetas, tambores e outros brinquedos musicais que o filho lhe pedira durante a infância, dona Claudina [mãe de Gilberto Gil] não chegou a se surpreender quando Gil, aos nove anos, quis uma sanfona – um desejo influenciado, sem dúvida, pelas constantes **aparições de Luiz Gonzaga** [grifo nosso], no rádio ou no serviço de alto-falante da cidade. O garoto encontrou no ‘rei do baião’ seu primeiro ídolo musical. (CALADO, 1997, p. 31)

Segundo conta o autor:

[...] Gil teve suas primeiras aulas de música com o doutor José Benito Colmenero, um médico espanhol que ensinava acordeom, em seu próprio consultório, na avenida Sete de Setembro. Seis meses mais tarde, quando o doutor-acordeonista decidiu abrir uma escola com a namorada, a professora Regina, Gil virou aluno da Academia de Acordeom Regina. [...] Após dois anos de estudo de acordeom, Gil já estava tocando com o bando Alegre, um conjunto formado com colegas do colégio. [...] Gil conheceu pessoalmente grandes acordeonistas oriundos de vários cantos do Nordeste, como Hermeto Pascoal e Sivuca, muito antes de eles se tornarem instrumentistas famosos. [...] No final de [19]56, depois de quatro anos de curso na academia, Gil decidiu deixa-la, ao receber o diploma de acordeonista [...]. Também já esboçava, nessa época, seus primeiros xotes, baiões e sambas. (CALADO, 1997, p. 31-32)

O compositor Tom Zé, outro tropicalista, também teve influência de Luiz Gonzaga, como conta Calado:

Descontada uma certa diferença de idade e algumas peculiaridades geográficas, Tom Zé vinha do mesmo universo cultural de Caetano e Gil. Antônio José Santana Martins nasceu em Irará, no sertão baiano, em 11 de outubro de 1936. Os **baiões de Luiz Gonzaga** [grifo nosso] e os xaxados de Jackson do Pandeiro também animaram boa parte de sua adolescência, junto com os cantores e cantoras popularizados pelos programas da Rádio Nacional. (CALADO, 1997, p. 40)

É fácil fazer uma relação de diversos músicos, compositores que tiveram Luiz Gonzaga e sua obra como influência, pois em ocasiões diversas o som do *baião* estava presente no cotidiano dessas pessoas.

Há uma interessante passagem no livro de Calado (1997) que trata tanto da influência de Luiz Gonzaga, de sua sanfona e do *baião* na experiência musical de Gilberto Gil e também de João Gilberto. O trecho diz o seguinte:

Não foi nada fácil, ainda mais para alguém tão acostumado ao teclado do acordeom [primeiro instrumento do Gilberto Gil], que permite visualizar facilmente os acordes. Ainda mais difícil foi tentar reproduzir a batida de João. Gil já conseguia imitar com facilidade aquele jeito suave de cantar, mas na hora de ajustar o vocal com a batida do violão, nada feito. Por mais que tentasse entender aquela suposta divisão de samba, sentia algo de baião ali. No fundo, havia mesmo. Afinal, o compositor de *Bim-bom* – uma espécie de baião-bossa nova – nasceu e cresceu em Juazeiro, uma cidadezinha do sertão baiano, à beira do rio São Francisco, na divisa com Pernambuco. (CALADO, 1997, p. 42)<sup>313</sup>

Da forma como Calado escreve entende-se que Gilberto Gil estava tão influenciado por Luiz Gonzaga e pelo *baião* que, apesar de tentar tocar *bossa nova* ao violão acabava fazendo a batida do baião. O autor encara isso como uma manifestação natural de Gil, já que João Gilberto, segundo ele, também teve a influência do baião, apresentada justamente na sua primeira composição gravada em seu disco de estreia: a música “Bim Bom”.

Gilberto acabou abandonando o acordeom como seu instrumento, como descreve o seguinte trecho:

No início de [19]61, já completamente convertido à doutrina musical de João Gilberto, Gil chegou enfim à conclusão de que o acordeom não era mais capaz de expressar as novidades sonoras daquela época. A música popular brasileira tinha mudado e, com a expansão da bossa nova, o violão passa a assumir um papel de liderança. (CALADO, 1997, p. 42)

O trecho mostra que Gil deixou o acordeom e passou a utilizar o violão porque o primeiro não atendia às suas necessidades, mas, é interessante ver também que o autor diz: “A música popular brasileira tinha mudado [...]”, ou seja, pode-se ler: a música popular brasileira, à qual Luiz Gonzaga e o *baião* estavam ligados tinha mudado.<sup>314</sup>

Gal Costa, Marita Bethânia<sup>315</sup> e muitos outros cantores também receberam influência musical de Luiz Gonzaga. (CALADO, 1997, p. 48).

No começo dos anos [19]40 nascia Dominginhos, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Alceu Valença, Lenine. Essa turma: Gal Costa,

<sup>313</sup> A cidade de *Juazeiro* fica situada no Estado da Bahia e *Juazeiro do Norte*, no Ceará.

<sup>314</sup> No seu primeiro álbum, “Louvação”, Gilberto Gil gravou a música “Viramundo”, composição sua com letra de Capinam. É a terceira faixa do lado 2 do álbum que foi lançado em 1967 pela gravadora Philips, sob o número R 765.005 L.

<sup>315</sup> A música “Carcará”, um baião de Zé Kéti, foi interpretada por Maria Bethânia, em 1965, no espetáculo “Opinião”. Conforme informação em Calado (1997, p. 64) a música Carcará é um baião. Vídeo da apresentação está disponível em [<https://www.youtube.com/watch?v=NZbxncygOPQ>]. Acessado em 15/07/2015.



Bethânia. Essa turma toda que teve como fonte [...] como referência a música gonzagueana. Eles cresceram ouvindo Gonzaga. [...] Essa geração teve influência direta da música gonzagueana. (TOMAZ, 2013)

Caetano tinha uma visão interessante sobre a *bossa nova* e não preconceituosa em relação a outros gêneros musicais. Então, vejamos:

A ideia de que a bossa nova teria vindo para acabar com a suposta chatice da música brasileira dos anos 40 e 50 chegava a irritar Caetano, que pensava exatamente de modo contrário. Para ele, a bossa nova só veio valorizar mais ainda a tradição musical do país: o que se considerava bonito antes da bossa poderia soar mais belo ainda a partir da bossa. Caetano enxergava uma mensagem muito nítida na atitude musical de João Gilberto: em vez de ser 'enterrada', a música popular brasileira anterior à bossa deveria receber muito mais atenção ainda depois da revolução da bossa. (CALADO, 1997, p. 56)

## CONCLUSIONES

Já faz três noites que p'ro norte relampeia  
E a asa branca ouvindo o ronco do trovão  
Já bateu asas e voltou p'ro meu sertão  
Ai, ai eu vou me embora vou cuidar da prantação.

A seca fez eu desertar da minha terra  
Mas, felizmente Deus agora se alembrou  
De mandar chuva pr'esse sertão sofredor  
Sertão das muié séria dos homes trabaiador.

Rios correndo, as cachoeira tão zoando  
Terra moiada, mato verde, que riqueza  
E a asa branca a tarde canta, que beleza!  
Ai, ai, o povo alegre mais alegre a natureza.

Sentindo a chuva eu me arrescordo de Rosinha  
A linda flor do meu sertão pernambucano  
E se a safra não atrapaiá meus pranos  
Que que há, o seu vigário vou casar no fim do ano.<sup>316</sup>

A través de la transcripción de la letra de la canción "A volta da asa branca", que ha sido utilizada como eje articulador en la conformación de las *Conclusiones*, pretendo establecer una analogía que nos sirva para responder a las preguntas presentadas al inicio del trabajo y de esta manera poner de relevancia los resultados alcanzados en la investigación.

Así como los compositores Zedantas y Luiz Gonzaga hablan de la "buenas noticias" que vienen con la lluvia, lo que significa que hay más vida en el *sertão nordestino* y con ella el *sertanejo* es más feliz, espero que este trabajo haya contribuido no sólo a enriquecer a los estudios académicos de música, sino que también haya permitido dotar de un mayor reconocimiento y apreciación a la música tradicional del *Cariri cearense* y por ende, a sus agrupaciones musicales.

Como reflexión introductoria a las conclusiones planteo como el género musical *baião* fue creado a partir del lanzamiento de la canción "Baião", en 1946. Si bien esta premisa no constituye un aporte novedoso, ya que esta información está disponible en la bibliografía existente, era preciso dejar plasmado en el trabajo como su aparición no acontece de manera

---

<sup>316</sup> Canção "A volta da Asa Branca", de Luiz Gonzaga e Zedantas.

espontánea, por lo que no puede ser catalogado como una música tradicional. Es un género que surge a partir de una fecha concreta.

A pesar del desarrollo y la consolidación que ha tenido a lo largo de los años, el *baião* es el resultado de un proyecto bien definido por dos músicos compositores y de una variedad de factores que han contribuido a su éxito. Es cierto que la palabra *baião* ya existía en el vocabulario y en la cultura tradicional, especialmente, de la región Noreste de Brasil, utilizada para nombrar a un ritmo presente en algunas manifestaciones culturales tradicionales, pero no existía hasta aquél momento un género musical que podría caracterizarse a partir de elementos musicales intrínsecos y extrínsecos bien definidos.

En base a todo ello, establezco que el *baião* es un género musical de la música popular urbana brasileña creado en la ciudad de Río de Janeiro, Brasil, a partir de un proyecto musical concreto responsabilidad de dos compositores: Humberto Teixeira y Luiz Gonzaga,

A pesar de la repercusión que tuvieron las canciones que fueron grabadas y tocadas en la radio en Rio de Janeiro - y la fuerte influencia de la música extranjera - sólo lograron un verdadero éxito cuando incorporaron elementos de la música tradicional (del Cariri cearense y Exu / PE) en su propuesta artística. El resultado fue un género musical, presentado como novedad frente a lo anteriormente escuchado. Las razones de su aceptación y acogida por el público, se relacionan con elementos musicales que ya estaban consolidados – solidificados en las zonas urbanas – y, por lo tanto, que eran comunes a la mayor parte de los gustos musicales de la población, sobre todo en las grandes ciudades.

En base a su definición como un género musical "paraguas" – que acepta no sólo la presencia de varios ritmos musicales, y se utiliza de ellos, sino que también hace uso de otros géneros para crear un tejido de elementos propios y característicos – concluyo que es un "complejo musical," término que utilizo en la tesis para referirme a géneros que disponen de estas características.

Aunque Luiz Gonzaga han alcanzado gran notoriedad, convirtiéndose en una figura importante en la música popular del Noreste de Brasil y siendo el representante durante mucho tiempo de una síntesis de lo que convencionalmente ha sido denominado como "música del Noreste," a través de líneas argumentales que presento en el texto, concluyo que su nombre no sólo se vincula a una región, sino que se consolida como una de las grandes figuras de la música brasileña. A través de la importancia de la figura de Gonzaga, y su

influencia en la conformación cultural del país, su producción se consolida - junto con la *samba*, *choro* y *bossa nova* - como uno de los principales géneros de la música brasileña. En este sentido, y en relación con la constante necesidad etiquetar las canciones, el trabajo de Luiz Gonzaga se mantiene como el principal símbolo de la identidad cultural en el Noreste y de los *nordestinos* (por sus características e importancia) si bien su obra debería ser referenciada como parte de la llamada "música brasileña" y no únicamente vinculada al concepto de "música regional".

En este diálogo, reflexiono sobre la inclusión del *baião* dentro de las "músicas del Noreste", etiqueta que proviene de un periodo histórico en el que tanto el repertorio, como la diversidad musical de la región, convergen en un único género musical que, por otro lado, debido a los prejuicios y descalificaciones que conlleva esta tipología de música en relación a lo que se considera como "música nacional" (hegemónica) – etiqueta muy utilizado para identificar la música producida y divulgada desde los principales núcleos poblacionales, como las ciudades de São Paulo y Rio de Janeiro – se utiliza de manera arbitraria. Parto también la premisa que, puesto que no hay etiquetas de la música producida en el Sureste de Brasil como *música sudestina*, no hay ninguna razón para invertir el razonamiento. En base a todo lo expuesto, concluyo que géneros musicales hasta ahora considerados como representantes de la música nacional, no identifican de manera fidedigna la complejidad cultural del país.

Tomando como referencia los cuestionamientos iniciales, derivé en nuevas hipótesis de trabajo que pudieran dar respuestas a las definiciones/identidad de las músicas antes expuestas. A tal respecto, en la investigación planté como el *baião* se conforma a través de la fusión de diversos elementos culturales, entre los que toma protagonismo la cultura tradicional del Cariri cearense / CE y Exu / PE. Esta está representada en la música de Luiz Gonzaga por medio de las agrupaciones musicales tradicionales de la zona, utilizadas por el músico como inspiración y materia prima para su trabajo.

Asimismo, dialogo con el uso indiscriminado de la expresión "desde Cariri al mundo" ampliamente utilizada por *caririenses* no tanto con una intención de incomodar al "extraño", sino como "un grito" que representa la voluntad de ampliar los horizontes y llegar al resto del mundo desde la realidad local (globalizarse). Esta expresión, quizá de manera incluso inconsciente, ha llevado a las personas que habitan en la región a visualizar el Cariri como un pequeño espacio fuera de la realidad cultural del mundo.

Desde otra perspectiva que refuerza la hipótesis de partida, el *baião* es un ritmo que triunfó no sólo en la región, sino en el ámbito nacional, por lo que al contar con elementos estéticos suficientes que aseguraron su aceptación por parte de la mayoría de las personas en el país, que lo caracteriza como una música *transculturada* y *desterritorializada*, no cabe ser considerada una “música regional”.<sup>317</sup>

Y por ende, no se puede identificar como la música tradicional del Cariri cearense, caracterizada por ser producida a partir de la expresividad y la voluntad colectiva local de acuerdo con los propósitos de la propia comunidad. Por otro lado, el *baião* es el resultado de un proyecto musical. Esto no reduce su importancia y no debe ser considerado para realizar “identificaciones generalistas”. Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira aseguraron la longevidad de las tradiciones culturales caririenses y su amplia difusión, incorporando los elementos esenciales de esta tradición a su obra que, por otro lado, generaron beneficios incalculables a la región. No estoy diciendo que los músicos hicieran un favor al Cariri, simplemente reconocieron, y dieron a conocer, la importancia de esta tradición.

Aunque no ha sido el objetivo principal de la tesis, a través de la figura de Luiz Gonzaga, y su producción musical, pude articular la hipótesis de trabajo de que la música del Cariri cearense es parte de la llamada música brasileña.<sup>318</sup>

Durante la investigación entre en un diálogo – todavía no resuelto – en torno a la definición de géneros y estilos en la música popular para, con la intención de poder aplicar posibles parámetros de identificación al *baião*. Estas reflexiones que aparecen referidas en el corpus de la tesis nos llevó a caracterizarlo como género musical – a partir de la confirmación de que el *baião* cumple con los requisitos necesarios para ser incluido dentro

---

<sup>317</sup> A *transculturização* deve ser entendida como “a síntese de processo de desarraigamento progressivo de uma cultura e, de criação de uma cultura nova através do diálogo (geralmente conflito) e a negociação da identidade primeira com a diversidade de outras culturas.” (PELINSKI, 2000, p. 206) Já que a *territorialidade* “são os laços identitário que ela [a música] cria com um lugar, uma cidade, uma província, cuja realidade geográfica é o suporte de uma realidade imaginária.” E a *desterritorialização* é o “movimento de [...] abandono do território.” (PELINSKI, 2000, p. 207)

<sup>318</sup> Cortes refere-se assim à sua investigação: “Tal abordagem acerca do baião de Luiz Gonzaga oferece subsídios mais palpáveis para que possamos mapear sua reutilização e ressignificação em diferentes momentos e cenários da música brasileira, a exemplo da ‘canção de protesto’ da década de 1960, do ‘tropicalismo’, da música instrumental produzida por compositores como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, do cancioneiro brasileiro confeccionado a partir da década de 1970 até os dias atuais, e da produção instrumental contemporânea de artistas como Guinga, Hamilton de Holanda, André Mehmari, Carlos Malta, ‘Grupo Sa Grama’ e ‘Trio Curupira’, dentre muitos outros.” (CÔRTEZ, 2014, p. 207)

de esta categoría – y el estilo musical de Luiz Gonzaga como el estilo que identifica del género.

Para la elaboración de las conclusiones que así se presentan, fue imprescindible el estudio del repertorio de Luiz Gonzaga, su conjunto instrumental y otros elementos estructurales del *baião*, así como las agrupaciones musicales tradicionales del Cariri cearense. Para ello, se utilizó un método de análisis específico para esta investigación, desde el estudio de los elementos intrínsecos y extrínsecos de las canciones.

La identificación de este repertorio como música popular brasileña, no tiene un sentido limitado (stricto sensu). En este sentido, he preferido no adoptar las etiquetas de "MPB" o "MBP", ya que entiendo que las características del *baião* no corresponden con ninguna de ellas. Por esta razón, insisto en la necesidad de considerar el género como una música nacional. Lo que, entre otras razones relacionadas con la divulgación, permitirá que su presencia en los libros de historia de la música brasileña sea más constante.

En el desarrollo de la tesis, elaboré distintas hipótesis de trabajos y caminos a seguir en la investigación. Por un lado si se debe considerar como *música nordestina* a la música tradicional en el Noreste, aunque este término no sea capaz de sintetizar su identidad cultural-musical. La música de una zona en particular es casi siempre la música tradicional producida colectivamente y mantenida por la tradición oral, a través de la perpetuación de las costumbres y creencias locales donde la música se asocia o permanece como parte de los rituales (no siempre, pero la mayoría del tiempo se asocian con la religiosidad). Por otro, siendo la música del Cariri elegida por Gonzaga y Teixeira como símbolo de la música del Noreste – genéricamente – para conformar el proyecto de creación de un nuevo género musical, la utilizan como materia prima para la génesis del *baião*, aunque no representara fielmente a la música de la región Noreste. Finalmente, la música tradicional del Cariri transformada en una música *aculturada* o globalizada, que es el *baião*, asociada con elementos musicales de otros repertorios consolidados en las áreas urbanas, se convirtió en parte de la llamada música brasileña (música nacional) a través de un género musical popular. Esta realidad no fue exclusiva del Cariri, sino que puede ser extrapolada a procesos de identidad que han tenido/tienen lugar en otras partes del mundo.

## Na busca pelo conhecimento

(Márcio Mattos)

Falar do Cariri cearense	E para finalizar
E sua música tradicional	Não vou competir com ninguém
Não é tarefa banal	Pois a força que tem um trem
Como querem que se pense.	Não dá nem pra comparar.
É como a música exuense	Mas se é para terminar
De seu filho Luiz Gonzaga	Eu não quero acabar mal
Que cumpriu a sua saga.	Vou dizer sem dar final.
É música pra mais de metro	Lá tem violeiro e pifeiro
E quanto mais eu a soletro	Cantador, dançador, rabequeiro,
Mas “os besta” a gente cala.	E banda de cabaçal.

O baião, o forró e o xote	Eu já ia terminando
Não são só do Cariri	Mas ia também esquecendo
Mas do jeito que fazem ali	De falar do que estou fazendo
Não tem nego que dê nem o mote.	Pra o que estou me diplomando.
O que a região tem de lote	Por enquanto sou doutorando
Por aí não há nada igual	Esperando ser merecedor
De música tradicional.	Do canudo de doutor.
Não tem no Rio de Janeiro	Na Complutense me formei
E não tem no mundo inteiro	Pra validar o que estudei
E ainda querem falar mal.	Na sina de ser professor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: Serviço Social do Comércio - SESC SP, v. 1, 2006. Prefeitura da Cidade de São Paulo.

ABBAGNANO, N. *Diccionario de Filosofia*. Havana: Edicion Revolucionaria, 1966.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. D. “O nordestino de saia rodada e calcinha preta ou as novas faces do regionalismo e do machismo no Nordeste”. In: SESC - AR/CE *Arte e pensamento: a reinvenção do Nordeste*. 2ª. ed. Fortaleza: Serviço Social do Comércio - AR/CE, v. 1, 2012. p. 61-86. Arte e Pensamento.

ALENCAR, T. O. D. *Exu: três séculos de história*. Exu: Autor, 2011.

ALMADA, C. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, J. R. M. D. *Tocando o repertório curricular: bandas de música e formação musical*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará / UFC, 2010. Dissertação de mestrado.

ANDRADE, M. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.

ÂNGELO, A. *Eu vou contar pra vocês*. São Paulo: Ícone, 1990.

ÂNGELO, A. *Dicionário Gonzagueano de A a Z*. São Paulo: Parma, 2006.

ARCOVERDE, L.; MERGULHÃO, E. *Luiz Gonzaga - O eterno cantador/O pernambucano do Século*. Olinda: Livro Rápido, 2005.

AUSTREGÉSILO, J. M. *Luiz Gonzaga. O homem, sua terra e sua luta*. Recife: Linceu, 2007.

BANDEIRA, P. *Luiz Gonzaga na literatura de cordel*. Juazeiro do Norte: [s.n.], 1994.

BARBOSA, J. M. L. *Homenagens especiais ao "eterno rei do baião"*. 1ª. ed. Fortaleza: [s.n.], 2010.

BARBOSA, J. M. L. *Luiz Gonzaga: 100 anos do eterno Rei do Baião*. 1ª. ed. Fortaleza: Design Editorial, 2012.

BARROSO, O. “GEOPARK: encontro da ciência com os ritos, mitos e lendas do Homem-Cariri”. In: RAFAEL, A. L. *Chapada do Araripe*. Crato: [s.n.], 2008. Disponível em:



<<http://www.crato.org/chapadadoararipe/2008/12/24/algumas-consideracoes-sobre-o-geopark-araripe-1%C2%AA-parte/>>. Acesso em: 24 Setembro 2015. Citação.

BARROSO, O. “Reisado: um patrimônio da humanidade”. In: COOPAT, C. M. S.; MATTOS, M. *Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense*. Juazeiro do Norte: Quadricolor, 2012. p. 41-62.

BERNARDO, M. A. *Waldir Azevedo: um cavaquinho na história*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

BUENO, R. *Música para acordeom: tributo a Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34, 2003.

CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução*. São Paulo: 34, 1997.

CALIL, C. A. “Viagem pessoal e missão institucional”. In: PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO *Missão de Pesquisa Folclóricas*. São Paulo: SESC SP, 2006. p. 11-13.

CARVALHO, G. “Luiz Gonzaga remix: criação e apropriação das sonoridades sertanejas”. In: FONTELES, B. *O rei e o baião*. Brasília: Fundação Athon Bulcão, 2010. p. 173-187.

CASTRO, R. *Chega de Saudade*. [S.l.]: Companhia das Letras, 1990.

CEVA, R. L. D. A. *Na batida da zabumba: uma análise antropológica do forró universitário*. Museu Nacional. Rio de Janeiro. 2001.

CHAGAS, L. *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Claret, 1990.

COOPAT, C. M. S.; MATTOS, M. *Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense*. Fortaleza: Quadricolor, 2012. Acompanha DVD.

CORDEIRO, R. N. *Forró em Fortaleza na década de 1990: algumas modificações ocorridas*. Fortaleza: Universidade Federal da Bahia/UFBA e Universidade Estadual do Ceará/UECE (Minter), 2002. Dissertação de Mestrado.

CORTES, A. *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira*. Campinas: UNICAMP, 2012. Tese de Doutorado.

CÔRTEZ, A. “Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga”. *Per musi*, Belo Horizonte, Junho 2014. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992014000100020&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000100020&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 19 Julho 2014.

CRAVO ALBIN. “Forró”. *Cravo Albin*, 2003. Disponível em: <<http://cravoalbin.ibest.com.br>>. Acesso em: 15 abril 2003.

DRAPER III, J. A. *Forró e o regionalismo redentor do nordeste brasileiro: música popular em uma cultura de migração*. Columbia, University of Missouri; São Paulo: Intermeios, 2014.

DREYFUS, D. *Vida do viajante: a sala de Luiz Gonzaga*. São Paulo: 34, 1997.

ECHEVERRIA, R. *Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

ELLERY, M. A. R. *A cantiga dos beatos do Ofício das Setes Dores de Maria Santissima, Juazeiro do Norte*. Salvador: UFCA, 2002.

FABBRI, F. “A theory of Musical Genres: Two Applications”. In: HORN, D.; TAGG, P. *Popular Music Perspectives*. [S.l.]: Göteborg & Exeter, 1982. p. 52-80.

FERNANDES, A. *Music, migrancy and modernity: a study of brasilian forró*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2005. Tese de doutorado.

FERREIRA, A. B. D. H. *Novo aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 totalmente revista e ampliada. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, J. “Introdução”. In: FONTELES, B. *O rei e o baião*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010. p. 15-18.

FERREIRA, J. D. J. *Luiz Gonzaga, o Rei do Baião: sua vida, seus amigos, suas canções*. São Paulo: Ática, 1986.

FERRETI, M. M. R. *Baião dos dois: Zedantas e Luiz Gonzaga*. Recife: Massangana, 1988/2007.

FONTELES, B. “Grande sertão, Gonzagas”. In: FONTELES, B. *O rei e o baião*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010. p. 25-42.

FONTELES, B. *O rei e o baião*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010. Ensaios.

GIL, G. “Apresentação”. In: FONTELES, B. *O rei e o baião*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010. p. 19-24.

GONZÁLEZ, M. E. V.; ET AL. *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, v. 2, 1997.

GRANGEIRO, M. I. C. *Cantoria Repentista como ferramenta de educação musical: escola experimental de repentistas de Abaiara*. Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Cariri, 2013. Monografia de graduação.

GUERRERO, J. “El género musical en la musica popular: algunos problemas para su caracterización”. *Transcultural de Música*, 2012. Acesso em: 20 Julho 2014.

HENRIQUE, L. *Instrumentos musicais*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

IKEDA, A. “Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco”. In: IASPM *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación*. Colômbia: IASPM, 2000. p. 1-6. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Ikeda.pdf>>. Acesso em: 04 Outubro 2015.

IKEDA, A. T. “Forró: dança e música do povo”. *D.O. Leitura*, São Paulo, p. 10-12, 9 Outubro 1990. ISSN 101.

JASON, H. W. *História geral da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JATOBÁ, R. *O jovem Luiz Gonzaga*. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

LACERDA, M. B. “Os registros musicais da missão de pesquisas folclóricas”. In: PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC SP, 2006. p. 33-51.

MARCELO, C.; RODRIGUES, R. *O fole roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MARCONDES, M. A.; RIBENBOIM, R. *Enciclopédia da música brasileira: [erudita, folclórica, popular]*. 2ª revisada e ampliada. ed. São Paulo: ART, 1998.

MARQUES, R. *Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70*. São Paulo: Annablume, 2004.

- MARQUES, R. *Objetos não-identificados: deslocamentos e margens na produção musical no Brasil*. Crato: RDS, 2014.
- MARQUES, R. *Cariri eletrônico: paisagens sonoras no nordeste*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- MASSIN, J.; MASSIN, B. *História da música ocidental*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa; Carlos Sussekind e Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MATTOS, M. *Forró Glocal: a transculturação e desterritorialização de um gênero músico-dançante*. Fortaleza: UFBA / UECE, 2002.
- MATTOS, M. “O regional de choro no baião de Luiz Gonzaga”. In: VARGAS, H.; ET. AL. *¿Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas*. Actas del X Congreso de la IASPM-AL. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), 2013. p. 844-849.
- MATTOS, M.; DE ALMEIDA, J. R. M.; FERREIRA, A. D. S. *Conexões de saberes musicais*. Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Ceará, Quadricolor, 2013.
- MELLO, Z. H. D. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: 34, 2003.
- MIRANDA, D. *Nós a música popular brasileira. Com a participação especial de Consiglia Latorre*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.
- MIRANDA, D. S. “As missões e o progresso”. In: PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO *Missão de Pesquisas Folclóricas*. São Paulo: SESC SP, 2006. p. 19-25.
- MORAES, R. D. *Sons do sertão: Luiz Gonzaga, música e identidade*. São Paulo: Annablume, 2012.
- MOTA, J. F. D. *Luiz Gonzaga, o Asa Branca da paz*. Sobral: [s.n.], 2001.
- MOURA, F.; VICENTE, A. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo*. São Paulo: 34, 2001.
- NAPOLITANO, M. *História & Música: história cultural da música popular*. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- OLIVEIRA, G. *Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo*. Recife: Comunicarte, 1991.

OLIVEN, R. G. “Prefácio”. In: VIEIRA, S. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 11-13.

PASCALL, R. “Style”. *Dictionary Grove Music online*, 2001. Disponível em: <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>. Acesso em: 9 Abril 2001.

PASSOS, C. *Vultos e temas da música brasileira*. Rio de Janeiro: Paralelo, 1972.

PEIXE, G. *Revista da Música Popular*, v. 5, fevereiro 1955.

PELINSKI, R. *Invitación a la Etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madri: Akal, 2000.

PEREIRA, M. A. D. S. *Coco Frei Damião: um relato de vivência educativo-musicais com base na oralidade*. Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Cariri, 2014. Monografia de graduação.

PIMENTEL, L. *Luiz Gonzaga. Mestres da música no Brasil*. São Paulo: Moderna, 2007.

QUEIROZ, I. D. S. *A metrópole do Cariri: institucionalização no âmbito estadual e a dinâmica urbano-regional da aglomeração do Crajubar*. Recife: O autor, 2013. Tese de doutorado.

QUEIROZ, L. R. S. “Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música”. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 10, p. 99-107, Março 2004. Disponível em: <[http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista10/revista10\\_artigo12.pdf](http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista10/revista10_artigo12.pdf)>.

RAMALHO, E. B. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

RAMALHO, E. B. “Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral”. *Actas Ciudad de Mexico*, Ciudad de Mexico, 2002. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Ramalho.pdf>>. Acesso em: 27 Junho 2015.

RAMALHO, E. B. *Luiz Gonzaga revisitado*. Rio de Janeiro: IASPM-LA, 2004. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ElbaRamalho.pdf>>. Acesso em: 27 Junho 2015. V Congresso IASPM-LA.

- RAMALHO, E. B. “O repertório de Luiz Gonzaga”. In: FONTELES, B. *O rei e o baião*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010. p. 115-162.
- RENNÓ, C.; CHAGAS, L.; BRUNO, J. C. *Luiz Gonzaga*. São Paulo: Martin Claret, 1990. Coleção Vozes do Brasil.
- RISÉRIO, A. “Banho de lua no solo da sanfona”. In: FONTELES, B. *O rei e o baião*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010. p. 57-78.
- ROCHA, E. D. S. E. *A sagrada obediência de cantar os mortos: um estudo da função do canto fúnebre na sentinela do Cariri*. Salvador: UFBA, 2002.
- SÁ, S. *O sanfoneiro do riacho da Brígida, vida e andanças de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião*. 5ª. ed. Brasília: Thesaurus, 1978.
- SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. Edição Concisa.
- SAMSON, J. “Genre”. *Dictionary Grove Music on line*, 2001. Disponível em: <[www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com)>. Acesso em: 9 Abril 2001.
- SANTOS, C. D. O. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: CEPE, 2013.
- SANTOS, J. F. D. *O melhor de Luiz Gonzaga: melodias cifradas para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.
- SANTOS, J. F. D. *Luiz Gonzaga: a música como expressão do nordeste*. São Paulo: Ibrasa, 2004.
- SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. D. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. 6ª. ed. São Paulo: 34, v. 1: 1901-1957, 2006.
- SHUKER, R. *Vocabulário de música pop*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.
- SILVA, U. M. D. *Luiz Gonzaga: a discografia do rei do Baião*. Salvador: BDA, 1997.
- SIQUEIRA, B. *Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1951.

SOUZA, J. A. *Minha experiência com os cânticos de renovação do coração de Jesus: aprendendo música fazendo música*. Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Cariri, 2014. Monografia de final de curso.

SUKMAN, H. *Histórias paralelas: 50 anos de música brasileira*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

TATIT, L. *O século da canção*. 2<sup>a</sup>. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TEIXEIRA, H. In: NIREZ, M. Â. D. A. *Eu sou apenas Humberto Teixeira*. Fortaleza: Equatorial, v. Coleção Memória Equatorial, 2, 1995.

TINÉ, P. J. D. S. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. São Paulo: USP, 2008. Tese de doutorado.

TINHORÃO, J. R. *Os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Tinhorão, 1976.

TINHORÃO, J. R. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: 34, 2012.

TROTTA, F. “Masculinidade forrozeira e identidade nordestina”. In: SESC - CE *Arte e pensamento: a reinvenção do Nordeste*. 1. ed. Fortaleza: Serviço Social do Comércio - AR/CE, v. 3, 2012. p. 50-60.

VERÍSSIMO, E. C. A. *Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto: música e narrativa dramática*. Fortaleza: Universidade Federal da Bahia, 2002. Dissertação de Mestrado em Música.

VIANNA, H. “Invenção do Nordeste”. In: FONTELES, B. *O rei e o baião*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010. p. 301-309.

VIEIRA, S. *O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Anna Blume, 2000.

VIEIRA, S. *Velhos sanfoneiros*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Ceará, 2006.

## VÍDEOS

DOMINGUINHOS. “Depoimento para o DVD Viva São João!” In: WADDINGTON, A. *Viva São João!* [S.l.]: Conspiração Filmes e Gege Produções, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Cw3kU2qQ2I>>. Acesso em: 23 Setembro 2015. Documentário.

DOMINGUINHOS, J. D. D. M. “Dominguinhos canta e conta Gonzaga”. In: MACHADO, M.; MALAGRINE, W. *Dominguinhos canta e conta Gonzaga*. [S.l.]: M.3 filmes, 2012. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm\\_QiZ4](https://www.youtube.com/watch?v=gKVavm_QiZ4)>. Acesso em: 23 Setembro 2015.

GIL, G. “Depoimento para o DVD Viva São João!” In: WADDINGTON, A. *Viva São João!* [S.l.]: Conspiração Filmes e Gege Produções, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Cw3kU2qQ2I>>. Acesso em: 23 Setembro 2015. Documentário.

GIL, G. “Depoimento de Gilberto Gil”. In: TERRA, R.; CALIL, R. *Uma noite em 67: entrevistas completas com os artistas que marcaram a era dos festivais*. [S.l.]: Planeta, 2010. Documentário.

GONZAGA, L. “Depoimento de Luiz Gonzaga - Programa Proposta”. In: LERNER, J. *Programa Proposta*. 21 de agosto de 1972. ed. São Paulo: TV Cultura, 1972. Cap. 6. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E6fsItmgm9k>>. Acesso em: 23 Setembro 2015.

GONZAGA, L. “Fala de Luiz Gonzaga” - Faixa 1. In: GONZAGA, L. *Luiz Gonzaga - ao vivo - volta pra curtir*. Rio de Janeiro: BMG, 1972. Faixa 1.

GONZAGA, L. “Entrevista com Luiz Gonzaga - Bar Academia”. In: CHAGAS, W. *Programa Bar Academia*. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WswdKYqyapA>>. Acesso em: 23 Setembro 2015.

GONZAGA, L. “Entrevista com Luiz Gonzaga - Conexão Musical”. In: D’ÁVILA, R. *Programa Conexão Musical*. Rio de Janeiro: Rede Manchete, 1986. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O79jxZLm-IM>>. Acesso em: 23 Setembro 2015.



GONZAGA, L. “Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do povo de Deus”. In: NERI, K. *Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do povo de Deus*. [S.l.]: TV Brasil, 2013. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/caminhosdareportagem/episodio/luiz-gonzaga-o-sanfoneiro-do-povo-de-deus>>. Acesso em: 23 Setembro 2015. Publicado em 02 de janeiro de 2013.

OLIVEIRA, C. “Nas portas dos cabarés”. In: QUARESMA, T. *Nordeste: cordel, repente e canção*. [S.l.]: Tapeçar, 1975.

SARNO, G. “Viramundo”. In: \_\_\_\_\_ *Viramundo*. São Paulo: [s.n.], 1964. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mV2HGlagIeM>>. Acesso em: 23 Setembro 2015.

SESC SÃO PAULO. “Mário de Andrade”. *Missão de Pesquisas Folclóricas*, São Paulo, 1938. Disponível em: <<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>>. Acesso em: 15 Setembro 2015. Gravações feitas em 1938 em cidades do Norte e Nordeste do Brasil.

SIVUCA. “Depoimento para o DVD Viva São João!” In: WADDINGTON, A. *Viva São João!* [S.l.]: Conspiração Filmes e Gege Produções, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0Cw3kU2qQ2I>>. Acesso em: 23 Setembro 2015. Documentário.

TEIXEIRA, H. “O homem que engarrafava nuvens”. In: FERREIRA, L.; DUMONT, D. *O homem que engarrafava nuvens*. [S.l.]: Good Ju-ju / Asylum Filmes / Lereby / Total Entertainment / Espaço Filmes e Petrobras, 2009. Lançamento: 25 de setembro de 2009.

## JORNAIS E INTERNET

"CEGO" OLIVEIRA, P. "Na porta dos cabarés". In: QUARESMA, T. *Nordeste: cordel, repente e canção*. [S.l.]: Tapeçar, 1975. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wRsFRTjwd7s>>. Acesso em: 23 Setembro 2015.

ABÍLIO NETO. "Luiz Gonzaga é cem: homenagem de João Donato". *Overmundo*, 01 Fevereiro 2012. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/luiz-gonzaga-e-cem-homenagem-de-joao-donato>>. Acesso em: 26 Maio 2015.

ADERALDO, D. "Ceará tenta tirar de Pernambuco o título de 'pai' do forró". *Último Segundo*, 20 Agosto 2011. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/ce/ceara+tenta+tirar+de+pernambuco+o+titulo+de+pai+do+forro/n1597165770472.html>>. Acesso em: 22 Agosto 2015.

AUGUSTO, N. "Compositor criativo". *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 05 Agosto 2011. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/compositor-criativo-1.626038>>. Acesso em: 22 Agosto 2015. Caderno 3.

AUGUSTO, N. "Xerêm centenário". *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 05 Agosto 2011. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/xerem-centenario-1.625932>>. Acesso em: 22 Agosto 2015.

BATISTA, R. *O sertão de Elba*. Fortaleza: O Povo, 2013. Disponível em: <[www.opovo.com.br/app/colunas/geniosdaraca/2013/07/20/noticiasgeniosdaraca,3095748/o-sertao-de-elba.shtml](http://www.opovo.com.br/app/colunas/geniosdaraca/2013/07/20/noticiasgeniosdaraca,3095748/o-sertao-de-elba.shtml)>. Acesso em: 13 Janeiro 2015.

DOMINGUINHOS. "Dominguinhos". In: CASTRO, J.; NAZARIAN, E.; AYDAR, M. *Dominguinhos*. [S.l.]: [s.n.], 2014. Disponível em: <<http://www.netflix.com.br/noticias/netflix-estreia-dominguinhos/5206>>. Documentário.

RICARDINHO, R. "http://www.boamusicaricardinho.com". *Boa música brasileira*, 22 Fevereiro 2003. Disponível em: <[http://www.boamusicaricardinho.com/xeremebentinho\\_71.html](http://www.boamusicaricardinho.com/xeremebentinho_71.html)>. Acesso em: 22 Agosto 2015.

SANCHES, P. A. "Jeneci resgata a sanfona abolida pela bossa nova". In: \_\_\_\_\_ *iG Cultural*. [S.l.]: [s.n.], 2010. Disponível em:

<<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/jeneci+resgata+a+sanfona+abolida+pela+bossa+nova/n1237843345737.html>>. Acesso em: 26 Maio 2015.

## ENTREVISTAS

ALENCAR, M., M. Depoimento de Marfisa Alencar. In: MATTOS, M. **Entrevista com Marfisa Alencar**. Exu: Autor, 2013. Acesso em: 28 Outubro 2013.

AZEVEDO, G. “Depoimento de Geraldo Azevedo”. In: MATTOS, M. *Entrevista com Geraldo Azevedo*. Fortaleza: [s.n.], 1998. Acesso em: 20 Junho 1998.

DOMINGUINHOS, J. D. M. “Depoimento de Dominginho”. In: MATTOS, M. *Entrevista com Dominginhos*. Fortaleza: Ceará, 2003. Acesso em: 23 Dezembro 2003. Entrevistado por Márcio Mattos.

SANTOS, J. P. D. “Depoimento de José Praxedes dos Santos”. In: MATTOS, M. *Entrevista com José Praxedes dos Santos*. Exu: Autor, 2013. Acesso em: 18 Dezembro 2013. Entrevista realizada em 18 de dezembro de 2013.

SANTOS, P. D. S. “Depoimento de Priscila de Souza Santos”. In: MATTOS, M. *Entrevista com Priscila de Souza Santos*. Exu: Autor, 2013. Acesso em: 18 Dezembro 2013. Entrevista realizada em 18 de dezembro de 2013.

TOMAZ, P. V. “Depoimento de Paulo Vanderley Tomaz”. In: MATTOS, M. *Entrevista com Paulo Vanderley Tomaz*. Fortaleza: Autor, 2013. Acesso em: 11 Julho 2015. Entrevista realizada em 11 de julho de 2015.

**APÊNDICE I**

**REPERTORIO DE LUIZ GONZAGA (1941-1949)**  
**Todas as músicas estão disponíveis aqui: [<http://tesis.marciomattos.com>]**

Apesar de ter escutado todas as músicas do período não considerei necessário fazer um relato sobre todas elas. Assim, destaco a seguir apenas as músicas e as características que considerei importantes.

Tentei organizar em quadros todos os selos dos discos de 78 rpm, porém, infelizmente não foi possível conseguir todos.

Os nomes das músicas, embora alguns pareçam estar escritos errado copiei da mesma forma como estavam impressos nos selos. O mesmo aconteceu com os nomes de alguns compositores e os ritmos informados.

Onde classifico a função de alguns instrumentos como “ritmo de baião”, “ritmo de chote”, entre outros, refiro-me às informações já descritas no texto da tese.

- **Músicas gravadas em 1941**

Músicas gravadas em 78 rpm, em 1941.

Tabela 3 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1941.

MÚSICA	RITMO	COMPOSITOR(ES)	TIPO	NÚMERO
<b>A Viagem do Genésio</b>	Acompanhamento para Genésio Arruda	Genésio Arruda		
<b>Véspera de São João</b>	Mazurca	Luiz Gonzaga / Francisco Reis	Instrumental	V34744-A
<b>Numa Serenata</b>	Valsa	Luiz Gonzaga	Instrumental	V34744-B
<b>Saudade de São João Del Rei</b>	Valsa	Simão Jandi “Turquinho”	Instrumental	V34748-A
<b>Vira e Mexe</b>	Xamêgo	Luiz Gonzaga	Instrumental Com Acompanhamento	V34748-B
<b>Nós Queremos uma Valsa</b>	Valsa	Antônio Nássara / Eratóstenes Frazão	Instrumental	V34768-A
<b>Arrancando Caroá</b>	Choro	Luiz Gonzaga	Instrumental	V34768-B
<b>Farolito</b>	Valsa	Agustin Lara	Instrumental	V34778-A
<b>Segura a Polca</b>	Polca	Henrique Xavier Pinheiro	Instrumental	V34778-B

A música “A Viagem do Genésio” do compositor Genésio Arruda foi a primeira gravação de Luiz Gonzaga ao acordeom [buscar os dados dessa gravação e do disco]. Ainda em 1941, Gonzaga gravou as músicas “Véspera de São João” (V34744a), uma mazurca de sua autoria em parceria com Francisco Reis; a música “Numa Serenata” (V34744b), uma valsa dele mesmo; “Saudades de São João Del Rei” (V34748a), uma valsa de Simão Jandi “Turquinho” e a música “Vira e Mexe” (V34748b), um *xamêgo* de sua própria autoria. Vale salientar que, esta última música foi rotulada pela gravadora como um **xamêgo**, que era um ritmo até então desconhecido, pois não existe registro anterior nos fonogramas da época referente a este ritmo, portanto, possivelmente foi sugerido por Gonzaga. Em 1941, Luiz Gonzaga já estava buscando algo novo que pudesse fazê-lo destacar-se entre os músicos daquela época, e a gravação deste *xamêgo* possivelmente deve ter sido com esta intenção.<sup>319</sup> Neste mesmo período gravou também “Nós Queremos uma Valsa”, uma valsa e “Arrancando Caroá”, um choro (V34678a e V34678b, respectivamente), ambas de Antônio Nássara e Eratóstenes Frazão. Finalmente, neste mesmo ano, Gonzaga gravou a valsa “Farolito” (V34778a), de Agustin Lara e “Segura a Polca” (V34778b), uma polca, de Henrique Xavier Pinheiro.

De antemão é possível observar que: Das nove músicas gravadas por Luiz Gonzaga, no primeiro ano de sua carreira como músico contratado de uma gravadora, neste caso a

<sup>319</sup> O caso referente à música “Vira e Mexe” já foi exemplificado, quando se tratou do assunto do encontro de Gonzaga com estudantes do Ceará, em um dos bares que costumava tocar.

RCA Victor (1941), somente a música “Vira e Mexe”<sup>320</sup> representava, de fato, o início do que viria a ser o mais próximo do repertório de sua rica obra, com características regionais, segundo palavras do próprio músico. No ano seguinte (1942), Gonzaga gravou a música “Pé de Serra”. E, como ambas são músicas instrumentais, apresentam características diferentes de umas das maiores marcas da sua obra, que era o texto, ou seja, a poesia que retratava a cultura do nordeste naquele período específico.



Figura 50 - Figura 50 - Etiqueta do compacto com a música "Vira e Mexe" - Xamêgo (Luiz Gonzaga). Luiz Gonzaga com acompanhamento. Gravadora RCA VICTOR. N° 34748-A.

Em “Vira e Mexe”, Gonzaga toca seu acordeom apresentando-se como um virtuoso do instrumento, e é acompanhado – como indica o selo do disco – por um conjunto instrumental que muito se assemelha a um *regional de choro*. Ouve-se com destaque os instrumentos de percussão, possivelmente um tambor (que pode ou não ser um zabumba, já que não há registro e a qualidade do áudio não é boa), um triângulo, um reco-reco, além dos instrumentos de corda comuns neste tipo de grupo - cavaquinho e violão de sete cordas - e, obviamente, o acordeom, o seu instrumento. É importantíssimo ressaltar que, a presença do instrumento triângulo nesta gravação revela um dado importante. Nas gravações de músicas “não regionais” – entendidas dessa forma pelo próprio Gonzaga – não se ouve o triângulo, que aparecerá vários anos mais tarde, a partir do lançamento da música “Baião”. Isso talvez se justifique pelo fato de que Luiz Gonzaga nem pensasse na possibilidade de usar este instrumento nas gravações de músicas urbanas já consolidadas.

---

<sup>320</sup> A música foi gravada em 1941 no disco de 78 RPM com a etiqueta de número V34748b (ou a?).



Ainda na gravação de “Vira e Mexe” Luiz Gonzaga apresenta um elemento novo para a época, que viria a ser, a partir daquele momento, uma das importantes características da sua maneira de tocar o acordeom e, conseqüentemente, da sua música: o *refulengo*, conhecido também como *jogo de fole* ou *miudinho*. Esta técnica foi nomeada assim pelo próprio Gonzaga. Consiste em uma maneira de tocar o acordeom abrindo e fechando o fole rapidamente, sem abri-lo muito, imitando o som de uma locomotiva de trem. O usual entre os instrumentistas do acordeom é abrir ou fechar o fole somente quando o instrumento não tem mais ar, ou quando se quer uma nova articulação, quer dizer, o movimento do fole só é alterado quando necessário. Gonzaga força o movimento no instrumento para obter uma sonoridade diferente.<sup>321</sup>

Em resumo, no ano de 1941, Luiz Gonzaga gravou apenas três músicas de sua autoria, sendo uma mazurca, uma valsa e um xamêgo. Os dois primeiros ritmos eram muito comuns naquela época, desta forma, apenas o xamêgo “Vira e Mexe” pode ser considerado uma novidade. Vale questionar aqui, porém, se *xamêgo* era realmente um ritmo – já que se assemelhava muito a um *choro* – ou era apenas uma “invenção” ou jogada de Gonzaga e da gravadora para rotular sua composição que, naquele momento, era a música que lhe abriu espaços nas rádios e na gravadora, porém, não tinha nenhuma classificação até aquele momento, pelo menos como um ritmo de música urbana gravada.

---

<sup>321</sup> Maior detalhamento sobre o resfulengo...

- **Músicas gravadas em 1942**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1942.

Tabela 4 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1942.

MÚSICA	RITMO	COMPOSITOR(ES)	TIPO	NÚMERO
Saudades de Ouro Preto	Valsa	D.P. adaptado por Luiz Gonzaga	Instrumental	V34929a
<u>Pé de Serra</u>	Xamego	Luiz Gonzaga	Instrumental	V34929b
Saudade	Valsa	Carlos Dias Carneiro	Instrumental	V34945a
Apitando na curva	Polca	Luiz Gonzaga	Instrumental	V34945b
Sanfonando	Chorinho	Luiz Gonzaga	Instrumental	V34955a
Verônica	Valsa	Luiz Gonzaga	Instrumental	V34955b
<u>Calangotango</u>	Picadinho	Adaptação de Luiz Gonzaga	Instrumental	V34967a
Minha Guanabara	Valsa	Francisco Reis	Instrumental	V34967b
Saudades de Areal	Valsa	Mário Magalhães	Instrumental	V800009a
<u>Pisa de Mansinho</u>	Chamego	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800009b
<u>Seu Januário</u>	Chamego	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800024a
Sant'ana	Mazurca	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800024b
Aquele Chorinho	Choro	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800034a
Lígia	Valsa	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800034b

Em 1942, Luiz Gonzaga gravou a música “Pé de Serra” e, como fez com “Vira e Mexe” gravada no ano anterior, classificou-a como *chamego*, porém, escrita agora com “ch” e não mais com “x”.<sup>322</sup> Nesta música, o conjunto instrumental – pelo que se ouve – era formado por acordeom, violão de sete cordas e pandeiro. Todas as outras músicas gravadas em 1942 identificadas como chamego foram escritas, a partir de então, com “ch”. São elas: “Pisa de Mansinho” e “Seu Januário”, V800009B e V800024A, respectivamente. As gravações de Luiz Gonzaga neste ano continuaram sendo apenas instrumentais, como aconteceu em 1941, pois os dirigentes da gravadora o proibiam de cantar.<sup>323</sup>

Entre todas as músicas gravadas em 1942 há seis (6) valsas, uma (1) polca, uma (1) mazurca, três (3) chamegos e um (1) picadinho. Este último foi o nome utilizado por Luiz Gonzaga para classificar o ritmo da música “Calangotango”, e consta como uma adaptação sua. Essa música é, possivelmente, mais uma “invenção do músico”, resultante da mescla entre *calango* e *tango*. *Calango* é um ritmo de música de Minas Gerais, estado da região Sudeste do Brasil e *tango* refere-se, possivelmente, ao gênero musical amplamente conhecido. Os instrumentos musicais nesta gravação são: acordeom, violão de 7 cordas, cavaquinho e pandeiro, tendo os dois primeiros grande presença timbrística e funcional

<sup>322</sup> É possível que essa alteração na grafia na palavra chamego ou xamêgo não tenha sido proposital. E é também bastante provável que Gonzaga não tivesse nenhuma autonomia (porque não dizer preocupação) com esse tipo de procedimento. É duvidoso arriscar que a mudança tenha sido conceitual, mas pode ter sido para corrigir um erro ortográfico, já que em português chamego é escrito com “ch”.

<sup>323</sup> Maiores detalhes sobre isso na sua Biografia Resumida.

dentro do conjunto e do arranjo. Não se ouve, ainda, nem zabumba e nem triângulo. A música se inicia com cavaquinho e violão de 7 cordas revesando-se no solo, enquanto o acordeom sustenta a harmonia de toda a primeira parte da música, evidenciando-se apenas na segunda parte, quando finalmente entra para iniciar uma nova melodia.

A música “Pisa de Mansinho”, outro chamego, foi gravada com acordeom, violão de 7 cordas e pandeiro. E “Pé de Serra”, gravada por Luiz Gonzaga neste mesmo ano, juntamente com “Vira e Mexe” do ano anterior, é a música que apresenta um Gonzaga compositor e representante de um repertório musical característicos do Nordeste, trazido por ele mesmo, em sua memória. Era a música que ele deveria tomar como objetivo principal do seu repertório e explorá-la como referência para a sua obra.”Seu Januário” é outro chamego, possivelmente em homenagem ao seu pai, que traz muitas características do choro.

- **Músicas gravadas em 1943**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1943.

Tabela 5 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1943.

MÚSICA	RITMO	COMPOSITOR(ES)	TIPO	NÚMERO
<b>Apanhei-te Cavaquinho</b>	Choro	Ernesto Nazareth	Instrumental	V800060a
<b>Ivone</b>	Valsa	Henrique Xavier Pinheiro	Instrumental	V800060b
<b>Manolita</b>	Valsa	Leo Daniderff	Instrumental	V800090a
<b>O Chamego da Guiomar</b>	Chamego	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800090b
<b>Araponga</b>	Choro	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800093a
<b>Meu passado</b>	Valsa	Luiz Gonzaga / Valdemar Gomes	Instrumental	V800093b
<b>Destino</b>	Valsa	Carneiro Filho / Vasco Gomes	Instrumental	V800114a
<b>Galo garnizé</b>	Choro	Luiz Gonzaga / A. Almeida	Instrumental	V800114b

“Apanhei-te cavaquinho” é um choro do compositor Ernesto Nazareth gravado em 1943 (V800060A) e, do outro lado do compacto foi gravada a música “Ivone” (V800060B), uma valsa, de autoria de Henrique Xavier Pinheiro. Na primeira, Gonzaga divide a melodia principal – o solo – com o cavaquinho, embora na maior parte da música o acordeom seja o instrumento de maior destaque. Sua gravação não apresenta nenhuma novidade, a não ser, talvez, pela presença em si, do acordeom. Dessa forma, para o período em que foi gravada, não deve ter apresentado nada de novo. O mesmo pode-se dizer da segunda música do mesmo compacto. A música “Ivone” não traz nada novo para a época. Tem como instrumental, além do acordeom, o violão de sete cordas e o cavaquinho, ambos instrumentos comuns para a época e para o conjunto instrumental.

A música “Manolita”, também uma valsa, é de autoria de Leo Daniderff. Foi gravada por Luiz Gonzaga sob o número V800090A, no mesmo compacto em que gravou “O chamego da Guiomar”, de sua autoria, sob o número de V800090B. A primeira música deste compacto não apresenta nada relevante que se deva destacar, já que é isso que se procura nessa análise e era também a proposta do músico naquele momento. Como a música “Ivone” já mencionada, “Manolita” foi gravada com acordeom, violão de sete cordas e cavaquinho. Portanto, igualmente como as anteriores, sem grandes repercussões. A novidade deste compacto é a outra música, do lado B. O *chamego* gravado, quer dizer, a música “O chamego da Guiomar” segue a mesma linha das gravações do ano anterior rotuladas com esse nome *chamego*, que as classifica. É, portanto, um choro, travestido por outro nome. Esse chamego parece se caracterizar como uma insistência de Gonzaga em lançar uma nova música. Interessante é que, algum tempo depois gravaria novamente, a mesma música, mas com voz e letra, e não apenas instrumental, como a versão de 1943. Neste ano gravou três

(3) choros e quatro (4) valsas, o que mostrava que as únicas novidades até aquele momento eram, então, o chamego e o picadinho. Todas as gravações de 1943 foram instrumentais, portanto, nenhuma música cantada até aquele momento.

A música “Araponga” é um choro de autoria de Luiz Gonzaga. Seu instrumental é composto com acordeom, violão de sete cordas, cavaquinho e pandeiro. A não ser pelo fato de ser uma composição de autoria de Gonzaga – e não mais choro de outro compositor gravado por ele – a música também não traz novidades. Foi gravada sob o número V800093A, no lado A do compacto que trazia a valsa “Meu passado”, conseqüentemente, no lado B (oposto) e sob o número V800093B. Esta música é de autoria de Gonzaga em parceria com Valdemar Gomes.

A música “Destino” é uma valsa de Carneiro Filho e Vasco Gomes. Mais uma música sem grandes atrativos – para o que Luiz Gonzaga buscava naquele momento para a sua carreira – e foi gravada no mesmo compacto que a música “Galo Garnizé”, um choro. A primeira tinha como numeração V800114A e a segunda V800114B. A segunda música tinha um instrumental bem característico do choro: violão de sete cordas, cavaquinho, pandeiro, com o acréscimo do acordeom. É importante salientar que, essa música foi gravada anos depois com letra, pelo próprio Luiz Gonzaga, como aconteceu com “O chamego de Guiomar”.

- **Músicas gravadas em 1944**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1944.

Tabela 6 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1944.

MÚSICA	RITMO	COMPOSITOR(ES)	TIPO	NÚMERO
<b>Subindo ao céu</b>	Valsa	Aristides M. Borges	Instrumental	V800171a
<b>Fuga da África</b>	Polca	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800171b
<b>Recordações de alguém</b>	Choro	Bisoga	Instrumental	V800182a
<b>Pingo namorando</b>	Choro	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800182b
<b>Escorregando</b>	Choro	Ernesto Nazareth	Instrumental	V800190a
<b>Madrilena</b>	Valsa	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800190b
<b>Luar do Nordeste</b>	Valsa	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800201a
<b>Bilu Bilu</b>	Choro	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800201b
<b>Xodó</b>	Choro	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800208a
<b>Caprichos do destino</b>	Valsa	Odete Duprat Fiuza	Instrumental	V800208b
<b>Fazendo intriga</b>	Chamego	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800215a
<b>Vanda</b>	Valsa	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800215b
<b>Catimbó</b>	Chamego	Carneiro Filho / Vasco Gomes	Instrumental	V800225a
<b>Despedida</b>	Valsa	Luís Bittencourt	Instrumental	V800225b

Como nos anos anteriores (1941-1943) Luiz Gonzaga continuava gravando apenas músicas instrumentais. Em 1944 gravou seis (6) valsas, uma (1) polca, cinco (5) choros e dois (2) chamegos e, com esta última classificação gravou as músicas “Fazendo Intriga” de sua autoria e “Catimbó”, de Carneiro Filho e Vasco Gomes.

A música “Fazendo intriga” foi gravada sob o número V800215A e, do outro lado do compacto a música “Vanda”, uma valsa também de sua autoria, sob o número V800215B. O outro compacto que traz a música “Catimbó”, um chamego de Carneiro Filho e Vasco Gomes, traz do outro lado uma valsa também, a música “Despedida” de Luís Bittencourt, sob os números V800225A e V800225B, respectivamente. Interessante perceber que Gonzaga aposta na mesma configuração para a gravação dos dois discos: de um lado um chamego (a novidade) e de outro uma valsa (ritmo já consolidado).

- **Músicas gravadas em 1945**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1945.

Tabela 7 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1945.

MÚSICA	RITMO	COMPOSITOR(ES)	TIPO	NÚMERO
<b>Passeando em Paris</b>	Valsa	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800255a
<b>Aperreado</b>	Chamego	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800255b
<b>Provocando as cordas</b>	Choro	Miranda Pinto “Coruja”	Instrumental	V800268a
<b>Última inspiração</b>	Valsa	Peterpan	Instrumental	V800268b
<b>Dança Mariquinha</b>	Mazurca	Luiz Gonzaga / Miguel Lima	Com Regional	V800281a
<b>Impertinente</b>	Polca	Luiz Gonzaga	Instrumental Com Acompanhamento	V800281b
<b>Na hora H</b>	Choro	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800298a
<b>Mara</b>	Valsa	Luiz Gonzaga	Instrumental Com Regional	V800298b
<b>Penerô Xerém</b>	Chamego	Luiz Gonzaga / Miguel Lima	Vocal	V800306a
<b>Sanfona dourada</b>	Valsa	Luiz Gonzaga	Instrumental Com Acompanhamento	V800306b
<b>Bolo mimoso</b>	Choro	Tito Ramos	Instrumental	V800323a
<b>Dança do macaco</b>	Quadrilha	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800323b
<b>Queixumes</b>	Valsa	Noel Rosa / Henrique Brito	Instrumental	V800333a
<b>Zinha</b>	Polca	Carneiro Filho	Instrumental	V800333b
<b>Caxangá</b>	Choro	Luiz Gonzaga	Instrumental Com Acompanhamento	V800344a
<b>Cortando pano</b>	Mazurca	Luiz Gonzaga / Miguel Lima / J. Portela	Com Regional	V800344b

Em 1945, seu repertório de ritmos é aumentado consideravelmente, e também a quantidade de músicas gravadas em um único ano. Gonzaga gravou dezesseis (16) músicas, sendo cinco (5) valsas, dois (2) chamegos, quatro (4) choros, duas (2) mazurcas, duas (2) polcas e uma (1) quadrilha. A novidade neste ano foi o ritmo chamado de *quadrilha*, que classificava a música intitulada “Dança do Macaco”. De todas, oito (8) músicas são somente de sua autoria e três (3) com parceiros. É importante destacar três coisas: 1) a quantidade de músicas gravadas em um único ano; 2) o surgimento de um novo ritmo musical e 3) a quantidade de músicas de sua autoria.

“Passeando em Paris” é uma valsa – instrumental – de Luiz Gonzaga, gravada no mesmo compacto com a música “Aperreado”, um chamego. Mais uma vez Gonzaga repete a mesma ideia de discos anteriores: com uma valsa e um chamego. Foram registradas com os números V800255A e V800255B, respectivamente. Em outro disco o choro “Provocando as cordas”, de Miranda Pinto “Coruja”, sob o número V800268A e a valsa “Última inspiração” de Peterpan, sob o número V800268B, ainda mantendo a linha de músicas instrumentais.

É válido salientar que este ano foi de grande importância para Luiz Gonzaga, pois, além do que foi destacado há pouco, é preciso fazer referência à gravação da *mazurca* “Dança Mariquinha”, que já havia sido gravada por ele apenas instrumental, e neste ano ganhou uma versão cantada, com letra, possivelmente de Miguel Lima, seu parceiro. Apesar de não haver a informação de quem fez a letra, é possível inferir que foi seu parceiro, já que o histórico de Gonzaga não é de letrista. Além disso, a primeira gravação da música foi apenas instrumental, embora isso não diga muita coisa, pois até então Luiz Gonzaga não podia cantar em suas gravações. Assim, a gravação de “Dança Mariquinha” foi um momento importante, pois Gonzaga conseguiu o respeito dos diretores da gravadora que lhe deram a liberdade para gravar como cantor. A música está em um disco junto com a música “Impertinente”, uma polca de Luiz Gonzaga, respectivamente com os números V800281A e V800281B.

Em outro disco encontram-se as músicas “Na hora H”, um choro e “Mara”, uma valsa, ambas composições de Luiz Gonzaga registradas sob os números V800298A e V800298B.

Outra novidade deste ano (1945) foi a música “Penerô Xerêm”, um chamego de Luiz Gonzaga e Miguel Lima. É uma música com letra e que traz muitas novidades com relação a música mesmo, com estrutura e forma bem definidas. A gravação permite uma boa análise, já que os instrumentos estão bem audíveis. Do outro lado do disco Gonzaga gravou “Sanfona dourada”, uma valsa de sua autoria. Os registros estão sob os números V800306A e V800306B. Já “Penerô Xerém”, de autoria de Miguel Lima e Gonzaga também está classificada como um chamego e está gravada sob o selo V800306a. O conjunto instrumental que se escuta na gravação de “Penerô Xerém” é composto por acordeom, violão de sete cordas, pandeiro, entre outros.

O disco em que Gonzaga gravou o choro “Bolo mimoso”, uma música de Tito Ramos (V800323A) é o mesmo que traz a música “Dança do macaco” (V800323B), uma *quadrilha* de sua autoria. Essa classificação aparece pela primeira vez nas suas gravações. Quadrilha é uma dança presente nas festas juninas (do mês de junho) e Gonzaga apresenta neste disco como um ritmo. Lembra muito as músicas tocadas em sanfonas de oito baixo. É,



muito provavelmente, uma música que ele trouxe na memória da juventude ou criada “nos moldes” das músicas de seu pai.

A música “Queixumes” é uma valsa de Noel Rosa e Henrique Brito (V800333A) curiosamente gravada por Luiz Gonzaga em versão instrumental. No outro lado do disco a música “Zinha”, uma polca de Carneiro Filho (V800333B). Gonzaga encerra este ano com as músicas “Caxangá” (V800344A), um choro de sua autoria e a música “Cortando o pano” (V800344B), uma mazurca dele e de Miguel Lima. Sobre essa música algumas observações devem ser feitas: 1) é uma música com letra, onde Gonzaga gravou cantando; 2) está classificada como mazurca, portanto, não é um ritmo criado por ele e 3) no disco há a referência ao “regional” como grupo instrumental acompanhante na gravação.

- **Músicas gravadas em 1946**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1946.

Tabela 8 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1946.

MÚSICA	RITMO	COMPOSITOR(ES)	TIPO	NÚMERO
<b>Festa napolitana</b>	Marcha/Tarantela	Sereno		V800374a
<b>Ovo azul</b>	Marcha	Miguel Lima / Pedro Paraguaçu	Com Regional	V800374b
<b>Perpétua</b>	Valsa / Marcha	Popular: Luiz Gonzaga / Miguel Lima		V800385b
<b>Marieta</b>	Valsa	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800392a
<b>De Juazeiro à Pirapora</b>	Polca	Luiz Gonzaga	Instrumental	V800392b
<b>É pra rir ou não é</b>	Choro	Luiz Gonzaga / Carlos Barroso		V800401a
<b>Devolve / Não Quero Saber</b>	Valsas	Mario Lago	Instrumental	V800401b
<b>Ô de casa</b>	Chorinho	Luiz Gonzaga / Mário Rossi		V800411a
<b>Chamego das cabrochas</b>	Chamego	Miguel Lima / Luiz Gonzaga		V800411b
<b>Não bate nele</b>	Mazurca	Zé Fechado / Lourenço Pereira		V800423a
<b>Calango da lacraia</b>	Calango	Luiz Gonzaga / J. Portela	Canto com Acompanhamento	V800423b
<b>Pão duro</b>	Marcha	Assis Valente / Luiz Gonzaga		V800440a
<b>Sabido</b>	Choro	Luiz Gonzaga	Instrumental com Regional	V800440b
<b>Saudades de Matão</b>	Valsa	Jorge Galati	Instrumental	V800454a
<b>Brejeiro</b>	Choro	Ernesto Nazareth	Instrumental	V800454b
<b>Toca da polquinha</b>	Polca	Luiz Gonzaga	Com Regional	V800465a
<b>Feijão cum côve</b>	Embolada	Luiz Gonzaga / J. Portela		V800465b
<b>Eu vou cortando</b>	Marcha	Luiz Gonzaga / J. Portela / Miguel Lima		V800475a
<b>Caí no frevo</b>	Marcha	Luiz Gonzaga		V800475b

Gonzaga a cada ano passou a gravar mais músicas. Em 1946 foram dezenove (19) no total, sendo uma (1) marcha/tarantela, quatro (4) marchas, uma (1) valsa/marcha, três (3) valsas, duas (2) polcas, três (3) choros, um (1) chorinho, um (1) chamego, uma (1) mazurca, um (1) calango e uma (1) embolada. Esta última classificação aparece pela primeira vez entre as suas gravações. De todas as músicas treze (13) são de sua autoria e, destas, oito (8) com parceiros e cinco (5) sozinho. É um ano que grava muitas músicas cantadas.

A música “Festa Napolitana” (V800374A), uma marcha/tarantela do compositor Sereno foi gravada no mesmo disco que “Ovo azul” (V800374B), marcha de Miguel Lima e Pedro Paraguaçu. Ambas com letras e cantadas por Gonzaga.

Em outro disco encontra-se a música “Perpétua” (V800385A), cujo selo traz a informação de uma *valsas/marcha* (curiosa, pois, geralmente, as valsas são em compasso 3/4 e as marchas em compasso 2/4). A música “Marieta” (V800392A), uma valsa instrumental registrada como Popular: Luiz Gonzaga e Miguel Lima. É, possivelmente, um tema tradicional popular aproveitado por Gonzaga para gravar. Do outro lado está “De Juazeiro a Pirapora”, uma composição instrumental de Gonzaga classificada no disco como uma polca e registrada sob o número V800392B. Se o título fizer referências a duas cidades, como parece ser, o compositor pode estar se referindo a Juazeiro (na Bahia) ou Juazeiro do Norte (no Ceará). Já Pirapora é um município do Estado de Minas Gerais.

“É pra rir ou não é” e “Devolve / Não quero saber” são, respectivamente, um choro e duas valsas. A primeira de Luiz Gonzaga e Carlos Barroso e as outras duas de Mario Lago. Estão registradas sob os números V800401A e V800401B.

No disco em que Gonzaga gravou a música “Ô de casa”, um chorinho de sua autoria em parceria com Mário Rossi gravou também “Chamego das cabrochas”, um chamego, parceria sua com Miguel Lima. Os registros são V800411A e V800411B. Esta última, alguns anos depois foi gravada com o título de “Chamego” e com letra. Nesta gravação de 1946 é uma espécie de chorinho.

A mazurca “Não bate nele” de Zé Fechado e Lourenço Pereira e o calango “Calando da lacraia”, de Luiz Gonzaga e J. Portela foram gravadas no mesmo disco, registradas sob o número V800423A e V800423B.

Em outro disco estão as músicas “Pão duro” (V800440A) de Assis Valente e Luiz Gonzaga e “Sabido” (V800440A) de Luiz Gonzaga. A primeira uma marcha e a segunda um choro.

As músicas “Toca uma polquinha” (V800465A) e “Feijão com couve” (V800465B) são duas importantes surpresas nas gravações de 1946. Ambas têm letras e são cantadas por Luiz Gonzaga. Em “Toca uma polquinha” Gonzaga pede (ao público) “[...] Pára lá com esse samba / sambar não quero mais / toca, toca uma polquinha, do tempo do Pai Tomás.” Nesta música Gonzaga sugere que sua plateia preste mais atenção na polca em

detrimento do samba, já que ele não gravava sambas e estava buscando se inserir no cenário musical.<sup>324</sup>

Apesar de tentar imprimir sua marca como cantor Luiz Gonzaga ainda gravou neste mesmo ano discos apenas com músicas instrumentais. É o caso, por exemplo, do disco onde estão registradas “Saudade de Matão” (V800454A) e “Brejeiro” (V800454B). A primeira uma valsa de Jorge Galati e a segunda um choro de Ernesto Nazareth.

Neste mesmo ano o grupo vocal Os Quatro Azes e um Coringa gravam a música “Baião”, também uma criação sua.

---

<sup>324</sup> Ao longo de toda a sua carreira musical Luiz Gonzaga gravou poucos sambas. Seu “forte” sempre foi o baião e os ritmos afins. Jackson do Pandeiro, outro artista do Nordeste do Brasil e um pouco mais jovem que Gonzaga dedicou sua carreira musicais mais aos sambas e ao coco, porém, não é o samba que se conhece do Rio de Janeiro.

- **Músicas gravadas em 1947**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1947.

Tabela 9 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1947.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b><u>No meu pé de serra</u></b>	Chote	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Canto com Acompanhamento	V800495a
<b>Pagode Russo</b>	Polca	Luiz Gonzaga	Instrumental com Acompanhamento	V800495b
<b><u>Vou prá roça</u></b>	Marchinha	Luiz Gonzaga / Zé Ferreira	Canto com Acompanhamento	V800510a
<b><u>Asa Branca</u></b>	Toada	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Canto com Acompanhamento	V800510b
<b><u>Balanço do calango</u></b>	Calango	Luiz Gonzaga / J. Portela		V800527a
<b><u>Coração de mulher</u></b>	Valsa	José Eugênio da Silva “Zezinho”	Instrumental	V800527b
<b><u>Todo homem quer</u></b>	Marcha / Frevo	Peterpan / José Batista		V800557a
<b>Tenho onde morar</b>	Samba	Luiz Gonzaga / Dario de Souza		V800557b

Em 1947 gravou “No meu pé de serra”, primeira composição sua com Humberto Teixeira, que viria ser o seu mais importante parceiro musical. O instrumental da gravação é formado por acordeom, violão de sete cordas, cavaquinho e percussão (não é possível identificar se é utilizado o zabumba). Não é possível ouvir o triângulo, instrumento que viria a se tornar também um elemento importante da música de Gonzaga. A música foi gravada com o selo V800495a e classificada como um chote. Neste mesmo ano gravou “Asa Branca”, música classificada como uma toada e registrada com o selo V800510b. Do que se pode ouvir o instrumental é composto de acordeom, baixo (possivelmente violão de sete cordas) e percussão.

Luiz Gonzaga só gravou o primeiro baião, ritmo musical que iria lhe consagrar musicalmente, em 1949, portanto, após oito anos da sua primeira gravação. A música chamava-se “Baião” e era de sua autoria e de Humberto Teixeira. Foi gravada sob o número V800605b. Do outro lado do 78 RPM gravou a música “Juazeiro”, sob o número V800605a. Ambas são classificadas como baiões.

Falar sobre a música “Dezessete léguas e meia”, onde Luiz Gonzaga fala sobre o instrumental. Música bastante parecida ao Baião. A música “Forró de Mané Vito” aparece sem classificação. Isso é bem interessante!

“Mariá” é uma música que lembra o repertório dos reisados.

É preciso fazer uma análise pormenorizada dos baiões, xotes, marchas, xaxados e outras músicas de Gonzaga para verificar os padrões que regem a sua música, se há uma escala/modo específica que esteja presente em seu repertório. A rítmica é muito importante nesta análise, mas, acredito também que a harmonia, o timbre, os instrumentos que foram utilizados por Luiz Gonzaga, bem como a indumentária.

A partir das gravações que fiz em campo, dos grupos tradicionais de reisados e bandas cabaçais, foi possível verificar alguns elementos recorrentes. No entanto, considerei importante tentar conseguir gravações da época, já que os grupos atuais também estão modernizados e, sendo assim, devem tocar de “forma moderna”. Muitos deles influenciados pela música de Luiz Gonzaga.

O Repente é uma música a ser analisada, visto que sua batida é considerada a principal influencia rítmica para a criação do baião, porém, não me recordo de Luiz Gonzaga fazendo repente.

O ano de 1947 foi muito importante para Luiz Gonzaga. Neste ano ele gravou a música “No meu pé de serra”, a primeira composição sua com Humberto Teixeira, que viria ser o seu mais importante parceiro musical. No entanto, é necessário ressaltar que essa música não pode ser considerada como o lançamento do baião, mas sim a própria música Baião, que no ano anterior (1946) foi gravada pelo grupo “Os Quatro Ases e Um Coringa”. Este grupo vocal masculino já era conhecido naquele período e, portanto, foi a forma que os compositores escolheram para divulgar seu projeto.

Ainda sobre a música “No me pé de serra” pode-se destacar o seu instrumental, composto de acordeom, violão de sete cordas, cavaquinho e percussão (não dá para definir se o tambor usado é um zabumba). Na gravação original, não é possível ouvir o triângulo, instrumento que viria a se tornar também um elemento importante da música de Gonzaga, juntamente com o acordeom. A música foi gravada com o selo V800495a e classificada como um Chote. Está na tonalidade de “G” (Sol Maior) e andamento  $\text{♩} = 80$  (geralmente os chotes tem andamento mais lento que os baiões).

Dois elementos destacam-se na música “No meu pé de serra”: 1) as baixarias executadas pelo violão de 7 cordas e 2) o *resfulengo* do acordeom. A “baixaria” é uma técnica bastante utilizada pelos instrumentistas do violão de 7 cordas. Consiste em realizar contrapontos ou contracantos em relação a melodia principal. Nas gravações de Gonzaga o

violão de 7 cordas era responsável pela sonoridade grave, já que ele não utiliza o contrabaixo, pelo menos nesse momento inicial. Já o “refulengo” é uma técnica utilizada no acordeom e sua criação é atribuída a Luiz Gonzaga. Consiste em movimentos – compassadamente – o fole do acordeom, enquanto a melodia é tocada. Essa técnica transmite um efeito de “vai-e-vem”, bem parecido com a sonoridade do arco da rabeca, movimentando-se para frente e para trás.

Outra característica bem peculiar desta música é o texto, a poesia, que retrata o dia-a-dia no pé da serra do Araripe, do trabalho do sertanejo e do seu momento de descanso e lazer.

Música: **NO MEU PÉ DE SERRA.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Chóte (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0495-A.

Data: 1947.

Tonalidade: G.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento acompanhador e solista.
Zabumba	Ritmo de chote.
Triângulo	Não se escuta.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Ritmo (centro).
Pandeiro	Como é tocado no choro.
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do chote.
Coro	Não se aplica.

A música “No meu pé de serra”, de autoria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, é a primeira música gravada por Luiz Gonzaga (já que “Baião” foi gravada originalmente pelo “Os 4 ases e 1 coringa”) com fortes características do que viria ser o gênero musical *baião*. Essa canção, que fala do “jeito de ser” do sertanejo, é o prenuncio da campanha de ambos compositores. Em “No meu pé de serra” o acordeom de Gonzaga está sempre em evidência, embora o violão de 7 cordas tenha participação garantida e relevante. Ouve-se, nessa gravação, zabumba fazendo ritmo característico do chote. Na letra desta canção os compositores exploram muitos elementos que iriam se caracterizar como pertencentes ao baião: falam do acordeom, do pé de serra, do roçado (plantação), das festas com danças, fala do ritmo (o chote) e, diferente do que acontece com “Baião”, em “No meu pé de serra” os compositores ensinam (um passo lá, um outro cá).

A música “No meu pé de serra” apresenta muitas novidades em relação as primeiras gravações de Luiz Gonzaga. Primeiramente, porque é a primeira composição sua em parceria com Humberto Teixeira como letrista. Isso é importante salientar. Segundo porque é o primeiro chote gravado pelo músico. Isso é importante salientar. O conjunto instrumental utilizado na gravação deve-se também ser destacado. Logo de início ouve-se a forte presença



do acordeom na introdução da música. Ouve-se também na gravação o violão, o violão de sete (com grande ênfase, principalmente, pelas baixarias), o cavaquinho e percussão (não se sabe se é um zabumba). Porém, não se ouve o triângulo tão comuns nas gravações posteriores. Outro elemento importante que deve ser comentado é a letra da música, que se refere à temática que viria acompanhar Luiz Gonzaga e o baião para sempre: o Nordeste. O sertão. O jogo de fole no acordeom é um aspecto bem marcante nesta música.

Na letra da música de Humberto Teixeira ele chama o acordeom de fole, fazendo referência, talvez, a nome como o instrumento era conhecido no Cariri.

Música: **VOU PRA ROÇA.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Zé Ferreira.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Marchinha (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0510-A.

Data: 1947.

Tonalidade: D.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista.
Zabumba	Não se escuta.
Triângulo	Não se escuta.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
Cavaquinho	Tocado no contratempo.
Pandeiro	Como é tocado no choro.
Contrabaixo acústico	Marcação nos tempos fortes do compasso.
Coro	Coro misto com pequeno arranjo.

Música: **ASA BRANCA.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Toada (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0510-B.

Data: 1947.

Tonalidade: G.

	<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
	Voz	Luiz Gonzaga
	Acordeom	Instrumento acompanhador e solista
	Zabumba	Não se escuta.
	Triângulo	Não se escuta.
	Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
	Cavaquinho	Como o triângulo
	Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
	Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
	Coro	Coro com arranjo vocal

A música “Asa Branca” foi gravado no lado B do mesmo disco que “Vou pra roça”. Infelizmente não se sabe se essa decisão foi aleatória ou proposital, já que os produtores e gravadoras sempre colocam as músicas mais importantes no lado A dos discos. O fato é que “Asa Branca” acabou se tornando a música mais importante de Luiz Gonzaga, apesar de ter sido bastante rejeitada, antes e durante a sua gravação. Essa música, juntamente com “Baião” – e por motivos diferentes – tornou-se uma ponte para uma nova fase da carreira musical de Luiz Gonzaga.”Asa Branca” foi gravada com um instrumental bem simples. Ouve-se na música apenas violão de sete cordas, contrabaixo acústico, acordeom e cavaquinho. Se há percussão não se escuta. Nem o pandeiro costumeiramente utilizado.

A marcação dos graves, característica das marchas – embora essa música tenha sido registrada como uma toada – é feita em conjunto, entre o violão de sete cordas e o contrabaixo, mas, como sempre, o violão tem maior liberdade de ação, e termina por executar algumas melodias até então não usuais no repertório de Gonzaga.

Outra característica bem importante da música “Asa Branca” é o uso do modo mixolídio. Neste caso, considero importante fazer uma referência ao repertório dos agrupamentos musicais tradicional do Cariri.

- **Músicas gravadas em 1948**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1948.

Tabela 10 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1948.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>Quer ir mais eu</b>	Marcha / Frevo	Luiz Gonzaga / Miguel Lima		V800566a
<b>Pau de sebo</b>	Marcha	Valdemar de Abreu "Dunga" / Luiz Gonzaga		V800566b
<b>Moda da mula preta</b>	Moda	Raul Torres	Canto com Acompanhamento	V800580a
<b>Firim Firim Firim</b>	Polca	Alcebíades Nogueira / Luiz Gonzaga	Canto com Acompanhamento	V800580b

Música: **QUER IR MAIS EU.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Miguel Lima.

Interpretação:

Ritmo: Marcha / Frevo (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0566-A.

Data: 1948.

Tonalidade: Eb.

	<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
	Voz	Luiz Gonzaga.
	Acordeom	Instrumento acompanhador e solista.
	Zabumba	Tocado com ênfase.
	Triângulo	A música se inicia com o triângulo.
	Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
	Cavaquinho	Como o triângulo
	Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
	Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
	Coro	Coro com arranjo vocal
	Agogô	Tocado com ênfase
	Bateria e pratos	Durante toda a música.
	Flauta	Aparece no meio da música fazendo um solo.

A música “Quer ir mais eu” apresenta uma fase diferente no repertório de Gonzaga. Nesta música aparecem elementos novos interessantes. Destaco os seguintes: o início da música com dois instrumentos destacados (o triângulo e o agogô). Se, de alguma maneira, esses instrumentos já estavam presentes nas gravações, até o momento não era possível ouvi-los com tanta clareza. De toda forma, é preciso fazer referência ao destaque dado a eles nesta gravação, principalmente o triângulo, instrumento que mais formaria o trio instrumental básico do baião, juntamente com o zabumba e o acordeom. O fato do triângulo iniciar sozinho a música revela que Luiz Gonzaga (e talvez os produtores) quisesse relamente dar-lhe destaque. E, durante toda a música o som do triângulo, com seu timbre bem característico é evidente. O agogô também se pode ouvir claramente durante toda a música.

Os instrumentos que se ouvem também merecem destaque. São eles: a bateria, principalmente no momento em que se ouve claramente os pratos e, também, a flauta, que faz contrapontos durante toda a música e, em momento específico, faz solo. Além dos instrumentos citados completam o conjunto o acordeom de Luiz Gonzaga, um tambor (que não é possível identificar), o violão de 7 cordas, o cavaquinho e talvez um violão de 6 cordas também. A música é cantada por Luiz Gonzaga com a presença de um coro misto

Apesar de ter sido classificada como uma marcha frevo, a música “Quer ir mais eu” já apresenta características das marchas juninas que Gonzaga se especializou.

Música: **PAU DE SEBO.**

Compositores: Valdemar de Abreu “Dunga” / Luiz Gonzaga.

Interpretação:

Ritmo: Marcha (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0566-B.

Data: 1948.

Tonalidade: G.

<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento acompanhador e solo (duplicação do saxofone).
Zabumba	Talvez seja um surdo.
Triângulo	Não se escuta.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Não se escuta.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Ritmo de marcha.
Coro	Coro com arranjo vocal.
Agogô	Tocado com ênfase.
Trombone	Contraponto com a melodia vocal.
Saxofone	Solos (início e final).

A marcha “Pau de sebo” é mais uma música de carnaval. Diferente da música “Quer ir mais eu”, classificada como marcha frevo. Dois instrumentos nessa música estão bem destacados: o clarinete e o trombone. Completam o conjunto o acordeom, um tambor (não se escuta se é um zabumba), o pandeiro, o violão de 7 cordas, além dos instrumentos de sopro mencionados. Não há nada de novo nesta música, como buscavam os compositores, além do fato de um acordeom está tocando marcha de carnaval.



Música: **MODA DA MULA PRETA.**

Compositores: Raul Torres.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: sem especificação (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0580-A.

Data: 06/02/1948.

Tonalidade: C.



<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhamento.
Tambor	Acento no segundo tempo do compasso 2/4.
Triângulo	Não se escuta
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Ritmo (centro).
Pandeiro	Como é tocado no choro.
Contrabaixo acústico	Marcação, a partir da referência do tambor grave.
Coro	Misto com arranjo vocal.

O selo do disco onde está registrada a canção “Moda da mula preta”, de Raul Torres, não apresenta a classificação da música. Parece uma espécie de marcha rancho ou uma toada rápida, mas, não posso afirmar. Ouve-se claramente na música o acordeom, o violão de 7 cordas, o cavaquinho, pandeiro, um tambor (talvez um surdo), a voz de Luiz Gonzaga e um coro. A quantidade estrofes e as respostas dadas pelo coro tornaram uma característica importante das músicas de Gonzaga. Porém, a “Moda da mula preta” faz referência à moda de viola, gênero bastante característico da região Centro Oeste e Sudeste do país.

Música: **FIRIM FIRIM FIRIM.**

Compositores: Alcebíades Nogueira / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Polca (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0580-B.

Data: 06/02/1948.

Tonalidade: A.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento acompanhador e solista (improvisos).
Zabumba	Ritmo de marcha.
Triângulo	Não se escuta.
Violão de 7 cordas	Fazendo a marcação da polca (marcha) e as baixarias.
Cavaquinho	Ritmo (- - 34 1).
Pandeiro	Ritmo (- - 34 1).
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
Coro	Misto uníssono.

Essa música “Firim, firim, firim”, de autoria de Luiz Gonzaga e Alcebíades foi registrada como sendo uma polca. É curioso notar que, em pouco tempo, Gonzaga não iria mais usar a palavra polca, mas, marcha, para este tipo de música: a marcha junina. Requer dos músicos destreza e virtuosismo, principalmente, do sanfoneiro. Aliás, nessa música Gonzaga volta a falar de “sanfona” e não de acordeom. Ouve-se nessa música, com clareza, o zabumba. Completam o conjunto o cavaquinho, o violão de 7 cordas, o contrabaixo acústico, o pandeiro. O triângulo não se escuta, mas, o solo de acordeom, logo no início, já faz destacar este instrumento. Destaco ainda o seguinte trecho da letra: “[...] a gente dança no terreiro. O baile lá na roça agrada mesmo assim, embora o sanfoneiro só toque firim, firim.” Neste trecho da música Gonzaga fala das festas (dos forrós/sambas) que acontecem na roça (entendi aqui como as cidades do interior do Brasil, no meio rural). E, completa: “[...] onde se dança quadrilha, calango, mazurca e xote.”

- **Músicas gravadas em 1949**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1949.

Tabela 11 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1949.

MÚSICA	RITMO	COMPOSITOR(ES)	TIPO	NÚMERO
<b>Lorota boa</b>	Polca	Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga	Vocal	80-0604-A
<b>Mangaratiba</b>	Chote	Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga	Vocal	80-0604-B
<b>Juazeiro</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Canto com Acompanhamento	80-0605-A
<b>Baião</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Canto com Acompanhamento	80-0605-B
<b>Siridó</b>	Seridó	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira	Vocal	80-0606-A
<b>Légua tirana</b>	Valsa / Toada	Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga	Vocal	80-0606-B
<b>Vou mudar de couro</b>	Batucada	Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga	Vocal	80-0629-A
<b>Gato angorá</b>	Marcha baião	Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga	Vocal	80-0629-B
<b>Vem morena</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Zédantas	Vocal	80-0643-A
<b>Quase maluco</b>	Chamego	Luiz Gonzaga / Victor Simon	Vocal	80-0643-B
<b>Dezessete légua e meia</b>	Baião	Humberto Teixeira / Carlos Barroso	Vocal	80-0668-A
<b>Forró de Mané Vito</b>		Luiz Gonzaga / Zédantas	Vocal	80-0668-A

Apesar da música “Baião” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira ter sido lançada em 1946, pelo grupo vocal Os Quatro Ases e Um Coringa, o músico gravou-a apenas em 1949. A sua versão, em relação a original, tem algumas variações na melodia principal.”Baião” foi gravada sob o número V800605b e do outro lado do 78 RPM a música “Juazeiro”, sob o número V800605a, também uma das músicas mais importantes da carreira de Gonzaga. Ambas foram registradas sob a classificação de *baião* no rótulo do disco.

Música: **MANGARATIBA.**

Compositores: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

Interpretação:

Ritmo: Chote.

Gravadora: RCA Victor 80-0604-B.

Data: 1949.

<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento acompanhador e solista.
Zabumba	Ritmo de chote.
Triângulo	Não se escuta.
Violão de 7 cordas	Fazendo a marcação da marcha e as baixarias.
Cavaquinho	Contratempo.
Pandeiro	Como é tocado no choro
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do chote.
Agogô	Tocadao nas colcheias.
Afoxé	Contratempo.
Coro	Misto uníssono.

A música “Mangaratiba” é uma composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. O título é o nome de uma cidade do Rio de Janeiro, onde Teixeira possuía uma casa. Nessa composição há ênfase ao acordeom, que desde o início é o instrumento que mais se destaca, principalmente na introdução – feita ad libitum – e também por Gonzaga utilizá-la para representar o barulho de um trem. Em “Mangaratiba” ouve-se claramente o acordeom, o zabumba (inclusive os contratempos), o violão de sete cordas, violão, o cavaquinho e o agogô. Essa é uma das músicas que mostram o estilo de Luiz Gonzaga, mais especificamente nas questões instrumentais e na forma de tocar. Por outro lado, é uma música que não fala do Nordeste e não trata de nenhum assunto relativo à temática do sertão, da seca, dos nordestinos ou de qualquer assunto que tenham relação com isso.”Mangaratiba” é uma música com fortes características urbanas, lembrando em alguns momentos uma espécie de *blues*, principalmente, pela “ideia” da canção que fala de um trem, pelos trechos onde a tônica com sétima menor é utilizada e também pela forma como o violão de seis cordas é tocado: tocando os bordões do instrumento formando um intervalo de quinta e alternando este intervalo com a sexta maior.

Música: **JUAZEIRO**.

Compositores: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Tonalidade: F (Uso do mixolídio F7).

Gravadora: RCA Victor 80-0605-A.

Data: 1949.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e com grande ênfase. Acompanhamento.
Zabumba	Em ritmo de baião.
Triângulo	Não se escuta.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Contratempo.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Em ritmo de baião.
Agogo	Marcação em colcheias.
Coro	Misto com arranjo vocal.

“Juazeiro” é uma música com características bem interessantes. E, embora ainda neste momento, em 1949, não apresente o trio do baião estabelecido por Gonzaga é uma gravação com elementos importantes para análise. A ênfase no acordeom, o ritmo de baião na música, a melodia utilizando o mode mixolídio, o refrão com a presença de um coral, entre outras coisas. O título da música e a sua temática também são importantes.”Juazeiro” é uma árvore do sertão nordestino que mesmo durante a seca continua com as folhas verdes. Segundo Luiz Gonzaga, ainda jovem, costumava namorar embaixo da árvore de Juá, e a história contada na música é verdadeira. É uma espécie de relato da resistência do povo nordestino à falta d’água.

Música: **BAIÃO (versão de Luiz Gonzaga - 1949)**

Compositores: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0605-B

Data: Outubro/1949.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista com ênfase. Acompanhamento.
Zabumba	Ritmo do baião.
Triângulo	Não se escuta
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias com ênfase (ostinato).
Cavaquinho	Contratempo.
Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
Contrabaixo acústico	Ritmo do baião.
Afoxé	Contratempo.
Agogô	Tocado nas colcheias.
Coro	Misto com arranjo.

O disco 80-0605-B foi de muita importância na carreira de Luiz Gonzaga e para esta análise, pois traz as gravações de “Baião” e “Juazeiro”, duas músicas de grande relevância na carreira do músico. Essa gravação de “Baião”, de 1949, diferente da primeira feita pelo grupo “Os quatro ases e um coringa”, em 1946, traz elementos novos e bem interessantes.

O primeiro deles é a utilização do acordeom, que não está presente na gravação anterior. A inserção do acordeom de Luiz Gonzaga foi fundamental para a caracterização do gênero e do estilo de Gonzaga, não apenas pela sonoridade, mas também pelos solos feitos pelo músico em diversos momentos da peça. Além disso, o conjunto instrumental característico se consolida cada vez mais, com a presença do violão, violão de sete cordas (com inserção bastante características na musica, e nesta gravação), o cavaquinho, a percussão feita pelo zabumba, o xequere e o agogô. Não é possível escutar o pandeiro, se é que ele foi utilizado.

Música: **SIRIDÓ**.

Compositores: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Seridó (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0606-A.

Data: 09/06/1949.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento acompanhador e solista.
Zabumba	Ritmo de chote.
Triângulo	Não se escuta.
Violão de 7 cordas	Fazendo a marcação do chote e as baixarias.
Cavaquinho	Contratempo.
Pandeiro	Como é tocado no choro
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
Coro	Coro misto sem arranjo vocal.

Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga buscavam constante encontrar uma música, um estilo de tocar ou um gênero musical que pudesse “emplacar”, ou seja, tornar-se um “sucesso”. Então, desta forma, sempre que possível apresentava “algo novo”. A música “Seridó” é um exemplo dessas tentativas de Gonzaga. O Seridó é, na verdade, um xote, embora tenha sido rotulado como baião no disco. Seu ritmo, conforme o zabumba e os outros instrumentos, é um xote.

Curioso porque em certo trecho da letra da música Gonzaga diz: “Ninguém resiste o Seridó, que dança boa. Perto dela o xote, o samba tudo o mais é coisa à toa.” Ora, obviamente Luiz Gonzaga apresenta o Seridó como algo novo, porém, não é de fato. Além disso, faz desdém do xote, embora seja o ritmo utilizado na gravação. No início da letra diz: “Nós já cantemos o baião, o pé de serra, e a asa branca que vei lá da nossa terra. Mas, nós agora temos coisa bem melhor. Temo a nova dança, que se chama o siridó.” Assim, além do xote, os compositores desdenham também as músicas “Baião”, “No meu pé de serra” e “Asa Branca”. Realmente não faz sentido. Penso que até este momento eles não acreditavam que o *baião*, como gênero musical, pudesse ganhar tanta evidência.

Ao final, é possível concluir que: Os compositores apresentam o Serido como uma nova dança, mas não tem nada de novo. A música foi rotulada como um baião e na verdade

## Apêndice I

é um xote. Desdenham as outras músicas, mas esta tem as mesmas características, apenas a letra sugere uma novidade, que não existe de fato.



Música: **LÉGUA TIRANA.**

Compositores: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Valsa / Toada (3/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0606-B.

Data: 09/06/1949.

Tonalidade: Dm.

Instrumento	Função
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhamento.
Zabumba	Não é usado.
Triângulo	Não é usado.
Violão de 7 cordas	Tocado: 1 tempo (bordão), 2 e 3 tempos acordes.
Cavaquinho	Tocada no segundo e terceiro tempos do 3/4.
Pandeiro	Não é usado.
Contrabaixo acústico	Não é usado.
Coro	Não é usado.



O instrumental da música “Légua Tirana” resume-se a: acordeom, violão de sete cordas e cavaquinho, além da voz de Luiz Gonzaga. Apesar de bem reduzido é adequado à música e apresenta uma sonoridade bem interessante. Por ser uma valsa não é tanto um ritmo que Gonzaga manteria como preferencial dentro do seu repertório, talvez por este motivo tenha chamado de “valsa-toada”.

A tema apresentada na letra de “Letra Tirana” iria ser explorada ao longo de toda a carreira do músico.

Música: **VÉM MORENA.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0643-A.

Classificação: Canto com acompanhamento.

Data: 27/10/1949.

Tonalidade: Fm (uso do mixolídio Fm7).



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Como no baião.
Violão de 7 cordas	Não se escuta. Aparece bem no final.
Cavaquinho	Contratempo.
Pandeiro	Como é tocado no <i>choro</i> .
Contrabaixo acústico	Não se escuta
Coro	Sem arranjo vocal (uníssono).
Assobio	Solo sobre a melodia da voz.

Música: **QUASE MALUCO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Victor Simon.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Xamego (2/4) – um pouco acelerado.

Gravadora: RCA Victor 80-0643-B.

Data: 27/10/1949.

Tonalidade: D.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de xote.
Triângulo	Ritmo de xote
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bastante
Cavaquinho	Como o triângulo.
Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
Contrabaixo acústico	Não se escuta
Coro	Não se aplica.

Solo de acordeom na Introdução da música.

Apesar da classificação como um xamego (que enquanto ritmo ou um subgênero não o considero como tal) é, na verdade, um xote. A instrumentação do trio clássico do baião é nesta música bastante evidente (sanfona, zabumba e triângulo). O acordeom executa contratempos durante boa parte da música, enfatizando essa característica bastante forte do xote. O triângulo é bastante evidente, pois se escuta muito bem na gravação, assim como o pandeiro e o zabumba. Deste último instrumento ouve-se inclusive, o que não é comum, o bacalhau. Nesta música Luiz Gonzaga utilizou do artifício de falar (contar histórias e fazer comentários) durante a música, o que iria se tornar uma de suas marcas. Esse é um dos elementos não recorrentes, mas importantes para a música de Gonzaga.

Música: **17 LÉGUA E MEIA**.<sup>325</sup>

Compositores: Humberto Teixeira / Carlos Barroso.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0668-A.

Data: 10/11/1949.

Tonalidade: D (uso de mixolídio D7)



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom (sanfona)	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e executando baixarias.
Cavaquinho	Como o triângulo.
Pandeiro	Como no choro.
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Coro	Não existe

Essa música é muito emblemática para a classificação do instrumental utilizado por Gonzaga no *baião*, bem como a organização instrumental que passou a utilizar. Logo no início da música Gonzaga diz: - “Cavaquinho, triângulo, zabumba e uma sanfona. Eis o baião meus senhores!”

É curioso porque juntamente com o zabumba entra também o contrabaixo acústico fazendo o ritmo do baião, porém, este instrumento não é mencionado por Luiz Gonzaga, já que sua presença é importante para compor o instrumental na gravação, mas não tem importância simbólica para o gênero. A introdução da música é feita pela sanfona em contraponto com o cavaquinho, que executa um ostinado durante toda a Parte A. Nesta música Luiz Gonzaga já fala de *forró* como a festa, além do *baião*, citado logo no início.

<sup>325</sup> É válido destacar a qualidade dessa gravação, pois ouve-se bem todos os instrumentos.

Música: **FORRÓ DE MANÉ VITO.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: sem informação.<sup>326</sup>

Gravadora: RCA Victor 80-0668-B.

Data: 10/11/1949.

Tonalidade: E (uso do E6).



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de chote.
Triângulo	Como no chote.
Violão de 7 cordas	Realizando as baixarias.
Cavaquinho	Como no chote. Contratempos.
Pandeiro	Como no choro (1234).
Contrabaixo acústico	Não se aplica.
Coro	Não se aplica.

A primeira parte da Introdução desta música é feita pela sanfona e, logo em seguida, na segunda parte entrar todos os outros instrumentos.

A música “Forró de Mané Vito” é, na verdade, um xote. O selo do disco não traz a classificação desta música do ponto de vista rítmico. Na letra Zedantas trata do assunto de uma festa, um forró (festa), porém, não é um forró (ritmo) como muitos acreditam ser. Alguns até sugerem que é o primeiro forró gravado por Luiz Gonzaga, porém, não é verdade.

O acordeom nesta música lembra um pouco o toque da *sanfona de 8 baixos* nos forrós tradicionais. Luiz Gonzaga utiliza sua técnica de fole, chamada de “resfulengo”, “miudinho” ou “jogo de fole” e também a cadência I-IV-I-V.

<sup>326</sup> É curioso que o selo deste lado do disco não traga nenhuma informação sobre o ritmo da música. Interessante é que o título da música é “Forró de Mané Vito”, mas o ritmo é de chote. Obviamente que o seu título não se refere ao ritmo, mas, ao local da festa, ao ambiente. “Forró de Mané Vito” refere-se ao samba de Mané Vito, ou seja, a festa de Mané Vito.

- **Músicas gravadas em 1950**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1950.

Tabela 12 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1950.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>Vira e mexe</b>	Chamego	Luiz Gonzaga	Instrumental	34748-A
<b>Qui nem jiló</b>	Baião	Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga		34748-B
<b>A dança da moda</b>	Baião	Luiz Gonzaga / ZéDantas		80-0658-A
<b>Respeita Januário</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira		80-0658-B
<b>Assun preto</b>	Toada	Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga		80-0681-A
<b>Cintura fina</b>	Chóte	ZéDantas / Luiz Gonzaga		80-0681-B
<b>Chofer de praça</b>	Mazurca	Evaldo Rui / Fernando Lobo		80-0695-A
<b>No Ceará não tem disso não</b>	Baião	Guio de Morais		80-0695-B
<b>Xanduzinha</b>	Baião	Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga		80-0699-A
<b>A volta da asa branca</b>	Toada	ZéDantas / Luiz Gonzaga		80-0699-B
<b>Macapá</b>	Baião	Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga		80-0717-A
<b>Boiadeiro</b>	Toada	Klécius Caldas / Armando Cavalcanti		80-0717-B
<b>Adeus Rio de Janeiro</b>	Chote	ZéDantas / Luiz Gonzaga		80-0739-A
<b>Rei Bantu</b>	Maracatu	Luiz Gonzaga / ZéDantas		80-0739-B
<b>O torrado</b>	Coco	Luiz Gonzaga / Zedantas		80-0744-A
<b>Estrada de Canindé</b>	Toada - baião	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira		80-0744-B

Música: **VIRA E MEXE.**

Compositores: Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com acompanhamento.

Modalidade: Instrumental.

Ritmo: Xamêgo (2/4).

Gravadora: RCA Victor. V34748-A.

Data: 1950.

Tonalidade: C.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Não se aplica.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhamento.
Zabumba	Como choro ou samba.
Triângulo	Ritmo (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
Cavaquinho	Como o triângulo, solo e improvisos.
Pandeiro	Como é tocado no choro.
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
Coro	Coro com arranjo vocal

Música: **QUI NEM GILÓ.**

Compositores: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 34748-B.

Data: 1950.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Como no baião.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bastante presente.
Cavaquinho	Ritmo do triângulo no baião.
Pandeiro	Como no baião.
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Não se aplica.

Solo de acordeom e violão de 7 cordas bastante evidente fazendo uma longa introdução.



**Música: A DANÇA DA MODA.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0658-A.

Data: 13/abril/1950 – lançamento: Junho/1950.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom (sanfona)	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião (com muito ênfase).
Triângulo	Como no baião.
Violão de 7 cordas	Não se escuta.
Cavaquinho	Ritmo do triângulo e contracanto.
Pandeiro	Como no baião.
Contrabaixo	Ritmo de baião.
Coro	Misto com arranjo.

Melodia cantada por Luiz Gonzaga e repetida pelo coro, na primeira estrofe e no refrão. Essa característica da repetição acontece no *coco* e nos *reisados*.

Destacar o baião como moda a partir de 1950, sendo gravado por vários artistas. A partir dessa época foi consagrada rei do baião.

Música: **RESPEITA JANUÁRIO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (na gravação é chote, não baião).

Gravadora: RCA Victor 80-0658-B.

Data: 13/04/1950 – lançamento: Junho/1950.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de chote.
Triângulo	Como no chote.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bastante audível.
Cavaquinho	Como o triângulo.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Ritmo do chote.
Coro	Misto em uníssono.

Introdução feita com o acordeom.

Apesar de classificada como um baião, a música “Respeita Januário” foi gravada como um xote. É possível que tenha sido um erro na denominação que aparece no selo do disco, mas, o fato é que não corresponde à gravação. Intermezzo com modulação feito pelo acordeom também.

Música: **ASSUM PRETO** – registrada como “Assun” Preto.

Compositores: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Toada (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0681-A.

Data: 25/05/1950 – lançamento: Agosto/1950.

Tonalidade: Em.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Não se escuta.
Triângulo	Não se escuta.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Faz um ritmo bem incomum nos baiões.
Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo de marcha e é bem evidente. Parece uma espécie de marcha-rancho.
Coro	Não se aplica.

Música: **CINTURA FINA.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Chóte (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0681-B.

Data: 26/maio/1950 – lançamento: Agosto/1950.

Tonalidade: F (uso do mixolídio F7).



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de chote.
Triângulo	Como no chote.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias e ritmo de chote.
Cavaquinho	Contratempo.
Pandeiro	Como no choro (1234).
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do chote. Bastante audível.
Coro	Não se aplica.

O acordeom faz a introdução e também os solos que ocorrem durante a música. É importante verificar a escrita da palavra chóte, com “ch” e acento agudo no “ó”.<sup>327</sup>

É interessante notar que o timbre de voz de Luiz Gonzaga nesta música, em comparação com a gravação de “Assum Preto” é bem diferente, apesar de terem sido lançadas no mesmo disco. Isso mostra a falta de padronização no que diz respeito à qualidade das gravações da época.

<sup>327</sup> A forma como essa música foi gravada lembra, e muito, o *vira* português.

Música: **CHOFER DE PRAÇA.**

Compositores: Evaldo Ruy / Fernando Lobo.<sup>328</sup>

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Mazurca (3/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0695-A.

Data: 14/07/1950 – lançamento: Setembro/1950.

Tonalidade: E.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom (sanfona)	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Não se escuta.
Triângulo	Não se escuta.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Ritmo de mazurca. Uso de arpejos.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo da mazurca. Arpejo em tríades.
Coro	Arranjo vocal. Voz feminina e masculina.

A música tem uma equalização com muito agudo, mais uma característica da falta de padronização nas gravações.

<sup>328</sup> Fernando Lobo, produtor musical que no começo da carreira de Luiz Gonzaga lhe negou a possibilidade de cantar em suas gravações. É pai do compositor Edu Lobo, autor da música “Ponteio”.

Música: **NO CEARÁ NÃO TEM DISSO NÃO.**

Compositores: Guio de Moraes.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0695-B.

Data: 14/07/195 – lançamento: Setembro/1950.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhamento.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Não se escuta.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Contratempo.
Pandeiro	Como é tocado no choro (1234).
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Coro	Misto uníssono.

Música: **XANDUZINHA.**

Compositores: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0699-A.

Data: 18/08/1950.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom (sanfona)	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Como no de baião.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bastante evidente nesta gravação.
Cavaquinho	Como no baião.
Pandeiro	Como no baião.
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião
Coro	Misto com arranjo.

Importante: verificar a introdução dessa música pois é quase a mesma da Asa Branca.

A sanfona nesta música é um instrumento muito evidente, com contrapontos com a voz de Gonzaga.

Música: **A VOLTA DA ASA BRANCA.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Toada (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0699-B.

Data: 18/08/1950.

Tonalidade: G (uso do mixolídio G7).



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de toada.
Triângulo	Ritmo de toada.
Violão de 7 cordas	Marcações/pulso.
Cavaquinho	Contratempo.
Pandeiro	Como na toada.
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Não se aplica.

A música “A volta da Asa Branca” de Zedantas é uma espécie de resposta à música “Asa Branca” de Humberto Teixeira. Enquanto a segunda fala da saída do cidadão sertanejo da sua região por conta da seca, a primeira fala da sua volta, com a chegada da chuva.



Música: **MACAPÁ.**

Compositores: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0717-A.

Data: 19/09/195 – lançamento: Novembro/1950.

Tonalidade: D.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Como no baião.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bastante audível.
Cavaquinho	Como no baião.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Coro	Misto em uníssono.

A música “Macapá” é uma das várias tentativas de Luiz Gonzaga de criar um novo ritmo. Nesta música que ele chama de uma nova dança é, na verdade, um baião, inclusive os autores dizem na letra: “[...] no baião, seridó, balanceio fiz o meu Brasil dançar, só faltava mostrar essa dança que eu vou apresentar [...]”.

O zabumba no início da música é bastante evidente, pois inicia tocando sozinho, depois entra o triângulo e em seguida o pandeiro, executando um ritmo que é uma “mistura” do que é feito pelos dois outros instrumentos.

Música: **BOIADEIRO.**

Compositores: Armando Cavalcânte / Klécio Caldas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Toada (como um baião lento).

Gravadora: RCA Victor 80-0717-B.

Data: 19/09/1950 – lançamento: Novembro/1950.

Tonalidade: E.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de toada.
Triângulo	Como na toada.
Violão de 7 cordas	Fazendo acompanhamento e executando baixarias.
Cavaquinho	Como o ritmo do triângulo.
Pandeiro	Como na toada.
Contrabaixo acústico	Ritmo de toada.
Coro	Não se aplica.

Luiz Gonzaga começa a música “Boiadeiro” com uma espécie de aboio. Porém, o canto do início não traz todas as características do aboio. O que lembra é o que fato de ser um canto forte, gritado, de lamentação, mas sem as características específicas de uma escala não temperada.

Música: **ADEUS RIO DE JANEIRO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Chóte (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0739-A.

Data: 25/10/1950 – lançamento: Dezembro/1950.

Tonalidade: F. (uso do mixolídio F7).



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de chote. Bastante audível.
Triângulo	Como no chote. Bastante audível.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Acompanhamento do ritmo do chote.
Cavaquinho	Ritmo de chote.
Agogô	Marcação no tempo/pulso.
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do chote.
Coro	Misto em unísono.

Nesta música “Adeus Rio de Janeiro” os instrumentos aparecem muito claramente. A gravação está com boa qualidade e é possível ouvir e distinguir os diversos instrumentos utilizados na gravação, o que não acontece com a maiorias das músicas de Gonzaga deste período. Geralmente as gravações são ruins e o áudio disponível atualmente dificulta uma análise mais profunda, causando problemas de imprecisão da definição do conjunto instrumental utilizado e não função de cada instrumento no conjunto e na música.

Música: **REI BANTU**.

Compositores: Luiz Gonzaga / Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Maracatu (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0739-B.

Data: 25/10/2015.

Tonalidade: Em.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de maracatu.
Triângulo	Como no maracatu.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Como o triângulo.
Pandeiro	Como o triângulo.
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Misto em uníssono.

Essa é uma música que, apesar de ser um maracatu – ritmo característico do nordeste, mais ainda de Pernambuco – é uma música que se distancia um pouco do repertório comumente gravado por Luiz Gonzaga, principalmente pela letra que trata de elementos da música negra, tais como **Orixás**, já que as músicas gravadas por Luiz Gonzaga de conteúdo religiosa era quase na sua totalidade ligadas ao catolicismo e, portanto, os santos de sua devoção ligados à igreja católica.

Por outro viés, é possível perceber que Luiz Gonzaga tenta emplacar um novo ritmo, como se fosse lançador de mais uma moda. Nesta música Gonzaga fala de ser o “Rei do Maracatu”, quem sabe, talvez, uma alusão ao “título” já ganho como “Rei do Baião”.

**Música: O TORRADO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Coco (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0744-A.

Data: 20/12/1950 – lançamento: 1951.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de coco.
Triângulo	Como no coco.
Violão de 7 cordas	Realizando as baixarias.
Cavaquinho	Como no coco. Como o triângulo e contratempos.
Pandeiro	Como no choro (1234).
Contrabaixo acústico	Não se aplica.
Coro	Não se aplica.

Música: **ESTRADA DE CANINDÉ.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Toada-baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0744-B.

Data: 20/12/1950 – lançamento: Março/1951.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião (1234).
Violão de 7 cordas	Realizando as baixarias.
Cavaquinho	Ritmo de baião (- 234).
Pandeiro	Como no choro (1234).
Contrabaixo acústico.	Ritmo de baião.
Coro	Misto com arranjo.

- **Músicas gravadas em 1951**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1951.

Tabela 13 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1951.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>O torrado</b>	Coco	Luiz Gonzaga / ZeDantas		80-0744-A
<b>Estrada de Canindé</b>	Toada / baião	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira		80-0744-B
<b>Mariá</b>	Coco baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		80-0756-A
<b>Amanhã eu vou</b>	Valsa	Beduíno / Luiz Gonzaga		80-0756-B
<b>Propriá</b>	Baião	Guio de Moraes / Luiz Gonzaga		80-0773-A
<b>Olha pro céu</b>	Marcha joanina	José Fernandes / Luiz Gonzaga		80-0773-B
<b>Tô sobrando</b>	Polquinha	Luiz Gonzaga / Hervê Cordovil		80-0816-A
<b>Moreninha, moreninha</b>	Toada	Hervê Cordovil / Luiz Gonzaga		80-0816-B
<b>Madame baião</b>	Baião	Luiz Gonzaga / David Nasser		80-0819-A
<b>Conversa de barbeiro</b>	Rancheira	Davi Nasser / Luiz Gonzaga		80-0819-B
<b>Sabiá</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Zedantas		80-0827-A
<b>Baião da Penha</b>	Baião	Guio de Moraes / David Nasser		80-0827-B

Música: **MARIÁ.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Côco baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0756-A.

Data: 28/02/1951 – lançamento: Maio/1951.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Como o triângulo (- 234).
Pandeiro	Ritmo de baião (1234).
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Coro	Misto com arranjo.



Música: **AMANHÃ EU VOU.**

Compositores: Beduíno / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Valsa (3/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0756-B.

Data: 28/02/1951 – lançamento: 1951.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de chote.
Triângulo	Como no chote.
Violão de 7 cordas	Realizando as baixarias.
Cavaquinho	Como no chote. Contratempos.
Pandeiro	Como no choro (1234).
Contrabaixo acústico	Não se aplica.
Coro	Não se aplica.

Música: **PRÓPRIÁ.**

Compositores: Guio de Moraes / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0773-A.

Data: 05/04/1951.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Como o triângulo (1234).
Pandeiro	Ritmo de baião (1234).
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Coro	Misto com arranjo.

Música: **OLHA PRO CÉU.**

Compositores: José Fernandes / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Marcha joanina (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0773-B.

Data: 05/04/1951.

Tonalidade: Dm.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista
Zabumba	Ritmo de marcha.
Triângulo	Ritmo de marcha ( _ _ 341)
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
Cavaquinho	Ritmo de marcha ( - - 34).
Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
Coro	Misto com arranjo.

**Música: TÔ SOBRANDO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Hervê Cordovil.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Polquinha (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0816-A – Filme da Maristela “O comprador de fazendas”.

Data: 26/07/1951.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de polca.
Triângulo	Ritmo de polca (- - 3 4 1).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento e solo.
Cavaquinho	Ritmo de polca (- - 3 4 1).
Pandeiro	Ritmo de polca.
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Misto com arranjo vocal.

Música: **MORENINHA, MORENINHA.**

Compositores: Hervê Cordovil / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Toada (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0816-B – Filme da Maristela “O comprador de fazendas”.

Data: 26/07/1951.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de toada.
Triângulo	Ritmo de toada (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento.
Cavaquinho	Ritmo de toada (-234).
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Não se aplica.

Música: **MADAME BAIÃO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / David Nasser.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0819-A.

Data: 26/07/1951.



<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de toada.
Triângulo	Ritmo de toada (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento.
Cavaquinho	Ritmo de toada (-234).
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Não se aplica.

Música: **CONVERSA DE BARBEIRO.**

Compositores: David Nasser / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Rancheira (3/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0819-B.

Data: 26/07/1951 – lançamento: Outubro/1951.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de rancheira.
Triângulo	Ritmo de rancheira.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Violão de 6 cordas	Não se escuta.
Cavaquinho	Ritmo de rancheira (123).
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Misto em uníssono.

Música: **SABIÁ (Siu! Siu!).**

Compositores: Luiz Gonzaga / Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0827-A

Data: 08/08/1951.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento e solo.
Cavaquinho	Ritmo de baião (-234) e contraponto.
Pandeiro	Ritmo de baião (1234).
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
Coro	Misto com arranjo.



Música: **BAIÃO DA PENHA.**

Compositores: Guio de Moraes / David Nasser.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: sem informação.<sup>329</sup>

Gravadora: RCA Victor 80-0827-B

Data: 08/08/1951.

Tonalidade:



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Violão de 6 cordas	Não se escuta.
Cavaquinho	Ritmo de baião e contrapontos. <sup>330</sup>
Pandeiro	Ritmo de baião (1234).
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Agogô	Contratempo.
Coro	Coro com arranjo vocal

<sup>329</sup> A música “Baião da Penha” não traz informação sobre o ritmo. É possível que, da mesma forma que a música “Forró de Mané Vito” que não traz essa informação – talvez devido as palavras forró e baião em seus títulos – “Baião da Penha”, que é um baião, foi pensada da mesma forma.

<sup>330</sup> Na gravação ouve-se bem a virtuosidade do músico ao cavaquinho.

- **Músicas gravadas em 1952**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1952.

Tabela 14 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1952.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>Cigarro de paia</b>	Baião	Klécius Caldas / Armando Cavalcânti		V800874A
<b>Baião na garôa</b>	Baião	Luiz Gonzaga (instrumental)		V800874B
<b>Paraíba</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira		V800510A
<b>Asa branca</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira		V800510B
<b>São João do carneirinho</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Guio de Moraes		V800894A
<b>Imbalança</b>	Baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		V800894B
<b>São João na roça</b>	Marcha junina	Zedantas / Luiz Gonzaga		V800895A
<b>Juca</b>	Valsa	Lupicínio Rodrigues		V800895B
<b>Catamilho na festa</b>	Chorinho	Luiz Gonzaga (instrumental)		V800936A
<b>Pau de arara</b>	Maracatu	Luiz Gonzaga / Guio de Moraes		V800936B
<b>Respeita Januário</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira		V800960A
<b>Légua Tirana</b>	Valsa toada	Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga		V800960B
<b>Acauã</b>	Toada	Zedantas		V800961A
<b>Adeus Pernambuco</b>	Toada	Hervê Cordovil		V800961B
<b>Piauí</b>	Toada baião	Silvio Moacir de Araújo		V800962B
<b>Marabaixo</b>	Canção	Julião Tomaz Ramos		V800963A
<b>Jardim da saudade</b>	Valsa	Lupicínio Rodrigues		V800963B
<b>Vamos xaxear</b>	Xaxado	Luiz Gonzaga / Geraldo Nascimento		V800977A
<b>Xaxado</b>	Xaxado	Luiz Gonzaga / Hervê Cordovil		V800977B
<b>Baião de vassouras</b>		Luiz Gonzaga	David Nasser	V801015a
<b>Beata mocinha</b>	Valsa romeira	Manoel Araújo / Zé Renato		V801015B

Música: **CIGARRO DE PAIA**.<sup>331</sup>

Compositores: Klécio Caldas / Armando Cavalcanti.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).<sup>332</sup>

Gravadora: RCA Victor 80-0874-A.

Data: 29/11/1951 – lançamento: xxx/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz e assobio	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixarias.
Cavaquinho	Ritmo de baião (-234).
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Agogô	Toca nas colcheias (em 2/4)
Coro	Não se aplica.

Em “Cigarro de paia” o trio já está completo. O violão de 7 cordas dobra os graves tocados no acordeom. O agogô é bem nítido, executando colcheias em todos os tempos do compasso. O instrumento solista é o acordeom. Anotei a presença do contrabaixo acústico porque se escuta um instrumento grave, que pode ser o violão de 7 cordas, mas não se percebe bem.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: uso do assobio por Luiz Gonzaga e solo de acordeom na região aguda do instrumento.

<sup>331</sup> Cigarro de palha.

<sup>332</sup> Apesar da informação de que o ritmo da música é um baião, ouvindo-se atentamente é, na verdade, uma toada.

Música: **BAIÃO NA GAROA.**

Compositores: Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – solo de Acordeom com acompanhamento.<sup>333</sup>

Ritmo: sem informação.<sup>334</sup>

Gravadora: RCA Victor 80-0874-B.

Data: 29/11/1951 – lançamento: xx /1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixaria.
Cavaquinho	Como o triângulo
Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
Agogo	Tocado no contratempo (3 alturas).
Coro	Coro com arranjo vocal.

Em “Baião na garoa” o trio já está completo. O violão de 7 cordas marca bem o ritmo do baião e em certos momentos realiza as baixarias com bastante destaque. Vale salientar também que, em muitos momentos, o violão de 7 cordas dobra as melodias do acordeom. O agogô é bem nítido e tocado no contratempo (tempo fraco) em três alturas diferentes. Zabumba e triângulo tocam em ritmo de baião. Cavaquinho se destaca, sendo tocado quase em toda a música no contratempo. O instrumento solista é o acordeom, embora faça parrelha em muitos momentos com o violão de 7 cordas.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: violão de 7 cordas dobrando a melodi do acordeom. Apesar de ser música instrumental tem a participação de um coro, em uma espécie de refrão. A gravação é muito boa, bem como o arranjo. Escuta-se bem todos os instrumentos do conjunto e todos têm papéis bem definidos.

<sup>333</sup> Essa é a versão instrumental. Neste mesmo ano Luiz Gonzaga gravou essa música com letra de Hervê Cordovil.

<sup>334</sup> Apesar de não trazer informação sobre o ritmo da música, trata-se de um baião.

Observação: como essa música também foi gravada com letra é difícil escutá-la ter a referência do texto. A impressão é que, ao gravá-la como música instrumental Gonzaga já tinha construído a letra, tal a perfeição da relação entre ambas.

Música: **PARAÍBA.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0510-A.

Data: 1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixaria.
Cavaquinho	Não se escuta.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Coro	Não se aplica.
Agogo	Contratempos (3 alturas).

Em “Paraíba” o trio já está completo. O violão de 7 cordas marca bem o ritmo do baião e em certos momentos realiza as baixarias. O agogô é bem nítido e tocado no contratempo (tempo fraco). Deeve ser um instrumento composto possivelmente por três campânulas, pois se escuta três alturas diferentes. O instrumento solista é o acordeom, que faz a introdução e o solo no meio da música.

Anotei a presença do contrabaixo acústico porque se escuta um instrumento grave, que pode ser o violão de 7 cordas, mas não se percebe bem.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: presença bem forte do zabumba, inclusive com destaques, em alguns breques (enquanto os outros instrumentos param o zabumba toca sozinho).

Música: **ASA BRANCA.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0510-B

Data: Maio/1947 - regravação: xx/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixaria.
Cavaquinho	Não se escuta.
Pandeiro	Não se escuta.
Agogo	Tocado no tempo forte (duas alturas).
Coro	Não se aplica.

Essa gravação de “Asa branca”, diferente da gravação de 1947, o trio já está completo. O violão de 7 cordas torna o ritmo do baião bem evidente e também toca as baixarias. O agogô é bem nítido, tocando sempre na parte forte dos tempos do compasso, com duas alturas diferentes. O instrumento solista é o acordeom, bastante presente na introdução da música fazendo a clássica melodia inicial. Essa mesma melodia é repetida antes de cada estrofe da música. O acordeom acompanha toda a melodia da parte cantada fazendo terças. Não se escuta o cavaquinho ou o pandeiro. O triângulo, como o agogô, está bastante presente durante toda a música.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: a gravação de 1947 foi feita em ritmo de toada e essa, de 1952, em ritmo de baião. É, possivelmente, a gravação mais difundida.

Música: **SÃO JOÃO DO CARNEIRINHO**.<sup>335</sup>

Compositores: Luiz Gonzaga / Guio de Moraes.

Interpretação:

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0894-A

Data: 25/03/1952 – lançamento: Junho/1952.

<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixaria.
Cavaquinho	Não se escuta.
Pandeiro	Não se escuta.
Agogo	Tocado no contratempo (3 alturas).
Coro	Misto em uníssono.

Em “São João do Carneirinho” o trio já está completo. O violão de 7 cordas toca o vigorosamente o ritmo do baião e faz as baixarias. O agogô está presente, sendo tocado no contratempo, em três alturas diferentes. O instrumento solista é o acordeom, fazendo uma melodia no início da música e outro solo no meio. Luiz Gonzaga durante o refrão cantado pelo coro aproveita para fazer improvisos. Cavaquinho e pandeiro não se escuta.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: improvisos de Luiz Gonzaga durante o refrão cantado coro.

---

<sup>335</sup> São João Batista.



Música: **IMBALANÇA**.<sup>336</sup>

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação:

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0894-B.

Data: Junho/1952.

<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Não se escuta.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Coro	Coro com arranjo vocal.
Agogô	Tocado no contratempo (3 alturas).

Em “Imbalança” o trio já está completo. O violão de 7 cordas toca o ritmo do baião e faz as baixarias. O agogô está presente, sendo tocado no contratempo, em três alturas diferentes. O instrumento solista é o acordeom, fazendo uma melodia no início da música e outro solo no meio. Essa música lembra o Coco, onde o canto com resposta é muito comum (Luiz Gonzaga canta a melodia e o coro responde). Cavaquinho e pandeiro não se escuta.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: canto com resposta do coro, como acontece no Coco.

---

<sup>336</sup> Balança: do verbo balançar.

Música: **SÃO JOÃO NA ROÇA.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Marcha junina (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0895-A.

Data: 01/04/1952.

Tonalidade:



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de marcha.
Triângulo	Ritmo de marcha.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
Cavaquinho	Ritmo de marcha.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Ritmo de marcha.
Coro	Misto em uníssono.

Em “São João na Roça” o trio já está completo. O violão de 7 cordas toca o ritmo do baião e faz as baixarias. Há um reforço das notas graves e também do ritmo da marcha, possivelmente feitos por um contrabaixo acústico. O instrumento solista é o acordeom, fazendo uma melodia no início da música e também no final. Cavaquinho se escuta muito pouco, mais ou menos dobrando o ritmo do triângulo e acompanhando o acordeom. O pandeiro não se escuta.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: interação de vozes entre Luiz Gonzaga e o coral.

Música: **JUCA**.

Compositores: Lupicínio Rodrigues.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Valsa (3/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0895-B.

Data: 01/04/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de valsa.
Triângulo	Ritmo de valsa (incomum).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
Violão de 6 cordas	Fazenda a levada.
Cavaquinho	Fazendo a levada.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Não se aplica.
Coro	Misto com arranjo vocal.

Em “Juca” o trio já está completo. Trata-se de uma música bem distinta do repertório que Gonzaga estava gravando naquele período. O compositor, Lupicínio Rodrigues, também não figura entre os mais gravados por Luiz Gonzaga. O instrumento solista é o acordeom, fazendo uma melodia no início da música e outro solo no meio. O violão de 7 cordas, o violão de 6 cordas e o cavaquinho comportam-se ritmicamente quase da mesma forma. O ritmo e melodia de “Juca” lembram um pouco uma música flamenca. Pandeiro não se escuta.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: zabumba e triângulo se adaptaram para tocar esta valsa. Na verdade, tornando-se até um pouco estranho. Talvez Luiz Gonzaga tenha mantido o conjunto instrumental para não descaracterizar a sonoridade das suas gravações.

Música: **CATAMILHO NA FESTA**.<sup>337</sup>

Compositores: Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – solo de sanfona.

Ritmo: Chôrinho (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0936-A.

Data: 12/05/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Não se aplica.
Acordeom	Instrumento solista
Zabumba	Não se escuta.
Triângulo	Ritmo de samba (choro).
Violão de 7 cordas	Ritmo de choro. Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Como o triângulo
Pandeiro	Como é tocado no choro (1234).
Contrabaixo acústico	Ritmo de samba (choro).
Coro	Não se aplica.

Em “Catamilho na festa” o trio já está completo. Por ser uma música instrumental e um choro, os instrumentos que se escutam na gravação – de um conjunto regional – desempenham suas funções clássicas. O violão de 7 cordas toca suas tradicionais baixarias. O zabumba não se escuta. O instrumento solista é o acordeom durante toda a música.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: combinação do pandeiro com o triângulo, inclusive com bastante evidência no início da música.

<sup>337</sup> Catamilho era o apelido (apodo) de um músico de Luiz Gonzaga.

Música: **PAU DE ARARA**.<sup>338</sup>

Compositores: Luiz Gonzaga / Guio de Moraes.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Maracatú (2/4).<sup>339</sup>

Gravadora: RCA Victor 80-0936-B.

Data: 12/05/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixaria.
Cavaquinho	Ritmo de baião.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Misto com arranjo vocal.
Agogô	Apenas esse instrumento faz o ritmo de maracatu.

Em “Pau de arara” o trio já está completo. O violão de 7 cordas toca o ritmo do baião e faz as baixarias. Zabumba e triângulo desempenham seu papel tradicional dentro do conjunto instrumental do baião. O agogô está presente, tocando um ritmo característico do maracatu de Pernambuco. O instrumento solista é o acordeom, fazendo uma melodia no início da música e um solo no meio. Pandeiro e contrabaixo não se escutam.

Essa música é muito importante na carreira de Luiz Gonzaga, para a caracterização do gênero baião e na consolidação da sua obra. O trecho da letra que diz: “[...] trouxe o triângulo, no matulão, trouxe um gongue, no matulão, trouxe um zabumba, dentro do meu matulão. Chote, maracatu e baião, tudo isso eu trouxe no meu matulão” faz referência aos instrumentos necessários para se tocar o baião. A letra também cita alguns ritmos importantes que o músico “trouxe do sertão”. Além de tudo isso, “Pau de arara” faz

<sup>338</sup> Pau de arara é o nome popular dado a um carro (caminhão) adaptado de maneira rústica para transportar pessoas em cidades do interior do Brasil. Esses carros ganharam destaque por levar os migrantes do Nordeste para o Sudeste do país. Esses migrantes também passaram a ser chamados de “pau de arara”.

<sup>339</sup> Apesar do registro da música “Pau de arara” como ritmo de maracatu (com acento agudo na letra “ú”) é, na verdade, um baião. Porém, no agogô ouve-se um ritmo bem característico do maracatu de Pernambuco. Porém, não é possível considerar que somente o agogô caracterizaria a música toda como tal, mas, deve-se levar em consideração que a aproximação é forte.

## Apêndice I

referência a migração do povo do Nordeste para o Sudeste, vencendo obstáculos na caminhada em busca de melhores condições de vida.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: canto com resposta do coro, como acontece no Coco.

Música: **RESPEITA JANUÁRIO**.<sup>340</sup>

Compositores: Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0960-A.

Data: 1952.

	<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
	Voz	Luiz Gonzaga
	Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
	Zabumba	Ritmo de toada.
	Triângulo	Ritmo de toada (1234).
	Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
	Violão de 6 cordas	Acompanhamento.
	Cavaquinho	Ritmo de toada (-234).
	Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
	Contrabaixo acústico	Não se escuta.
	Coro	Não se aplica.

<sup>340</sup> Januário era o pai de Luiz Gonzaga.

Apêndice I

Música: **LÉGUA TIRANA.**

Compositores: Humberto Teixeira / Luiz Gonzaga.

Interpretação:

Ritmo: Valsa toada.

Gravadora: RCA Victor 80-0960-B

Data: 1952.

<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de toada.
Triângulo	Ritmo de toada (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento.
Cavaquinho	Ritmo de toada (-234).
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Não se aplica.



Música: **ACAUÃ**.<sup>341</sup>

Compositores: Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Toada (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0961-A.

Data: 21/05/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de toada.
Triângulo	Ritmo de toada (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento.
Cavaquinho	Ritmo de toada (- 234).
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Não se aplica.

Em “Acauã” o trio já está completo. O violão de 7 executa melodias com bastante evidência, além das baixarias. Zabumba e triângulo tocam em ritmo de toada (uma espécie de baião lento). Escuta-se muito bem a vareta realizando o contratempo do zabumba. O instrumento solista é o acordeom, com melodia bem marcante no início e no meio da música. Em “Acauã” Gonzaga explora dois ritmos (a toada e o baião).

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: utilização de dois ritmos na mesma música (toada e baião). Uso de onomatopeia, por Gonzaga, para imitar o canto do Acauã.

---

<sup>341</sup> Acauã é um pássaro.

Música: **ADEUS PERNAMBUCO.**

Compositores: Hervê Cordovil / Manezinho Araújo.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Toada (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0961-B.

Data: 21/05/1952.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de toada.
Triângulo	Ritmo de toada (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento.
Cavaquinho	Ritmo de toada (- 234).
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Não se aplica.

Em “Adeus Pernambuco” o trio já está completo. O violão de 7 executa baixarias com bastante evidência. Zabumba e triângulo tocam em ritmo de toada (uma espécie de baião lento). O instrumento solista é o acordeom. Saliento que, as composições de Hervê Cordovil, tem características bem particulares e, apesar de tratarem de assuntos aparentemente do sertão nordestino utilizam uma linguagem diferente. As palavras “mano” e “choupana”, por exemplo, não são do vocabulário do Nordeste. Assim, como a música “Boiadeiro”, a música “Adeus Pernambuco” fala da saudade de casa, da família e da terra natal.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Música: **BAIÃO NA GARÔA**.<sup>342</sup>

Compositores: Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião.

Gravadora: RCA Victor 80-0962-A.

Data: 22/05/1952 – lançamento: xx /1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista
Zabumba	Não se escuta
Triângulo	Não se escuta
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
Cavaquinho	Como o triângulo
Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
Coro	Coro com arranjo vocal

<sup>342</sup> Essa versão é da gravação com letra. Gonzaga havia gravado essa música apenas instrumental.

Música: **PIAUI**.<sup>343</sup>

Compositores: Silvio Moacir de Araújo.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Toada-baião.

Gravadora: RCA Victor 80-0962-B.

Data: 22/05/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião (1234).
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixaria.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento.
Cavaquinho	Ritmo de toada (- 234).
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Misto em uníssono.

Em “Piauí” o trio já está completo. O violão de 7 cordas marca o ritmo do baião e em certos momentos realiza as baixarias. O instrumento solista é o acordeom, que faz a introdução e um solo no meio da música.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: espécie de exaltação ao Estado do Piauí.

<sup>343</sup> Um dos Estados do Nordeste do Brasil.

Música: **MARABAIXO.**

Compositores: Julião Tomaz Ramos.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: sem indicação.

Gravadora: RCA Victor 80-0963-A.

Data: 22/05/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de chute.
Triângulo	Ritmo de chute (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Cavaquinho	Ritmo de toada (- 234).
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Não se aplica.

Em “Marabaixo” o trio já está completo. Zabumba e triângulo estão em destaque. O instrumento solista é o acordeom. Luiz Gonzaga não utilizou o agogô nesta gravação, instrumento explorado por ele neste período. O instrumental utilizado é do baião, mas, pelas características da música – que deve fazer referência a algum ritmo característico do Amapá – torna-se um pouco “distante” do “estilo das músicas” de Luiz Gonzaga.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: é possível o ritmo utilizado na gravação faça referência a algum ritmo tradicional de Macapá, capital do Amapá. Porém, não há nenhuma referência no selo do disco. Há, também, uma forte semelhança com o chute.

Música: **JARDIM DA SAUDADE.**

Compositores: Lupicínio Rodrigues.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Valsa (3/4).

Gravadora: TCA Victor 80-0963-B.

Data: 22/05/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Não se aplica.
Triângulo	Não se aplica.
Violão de 7 cordas	Fazendo acompanhamento e as baixarias.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento.
Cavaquinho	Ritmo de valsa (- 23).
Pandeiro	Não se aplica.
Contrabaixo acústico	Não se aplica.
Coro	Não se aplica.

Em “Jardim da Saudade” não se escuta o trio do baião. O violão de 7 cordas faz o acompanhamento harmônico na canção e também as baixarias. Escuta-se também o violão e cavaquinho, bem discretamente. O instrumento solista é o acordeom.

Aqui o conjunto instrumental do baião não aparece.

Destaque: Luiz Gonzaga não utilizou o trio do baião na gravação desta música. É uma espécie de música exaltação ao Estado do Rio Grande do Sul.<sup>344</sup>

<sup>344</sup> Vale destacar que Luiz Gonzaga, neste ano, gravou músicas que faziam homenagens a cidades, não necessariamente do Nordeste.”Baião na garoa” (a cidades do Nordestes), “Piauí” (ao Estado do Piauí), “Marabaixo” (a capital do Amapá, a cidade Macapá) e “Jardim da Saudade” (ao Rio de Grande Sul).

Música: **VAMOS XAXEAR**.<sup>345</sup>

Compositores: Luiz Gonzaga / Geraldo Nascimento.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Xaxado (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-0977-A.

Data: 1952 – lançamento: Setembro/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de xaxado.
Triângulo	Ritmo de xaxado.
Violão de 7 cordas	Não se escuta.
Violão de 6 cordas	Não se escuta.
Cavaquinho	Não se escuta.
Pandeiro	Ritmo de xaxado (1234).
Agogo	Ritmo de xaxado (3 alturas).
Coro	Não se aplica.

Em “Vamos xaxear” o trio já está completo. Zabumba e triângulo estão em destaque. O instrumento solista é o acordeom. Suponho que Luiz Gonzaga tenha decidido não utilizar o regional, porque não se escuta violão de 7 cordas, nem violão de 6 e nem cavaquinho. O pandeiro escuta-se bem distante. O agogô está em destaque, realizando um ritmo até então não utilizado por Gonzaga.

Aqui o conjunto instrumental do baião não aparece completamente.

Destaque: é o primeiro xaxado gravado por Luiz Gonzaga. Utiliza o trio do baião com o acréscimo do agogô e do pandeiro, mas sem os instrumentos de corda.<sup>346</sup>

<sup>345</sup> A palavra “xaxear” não existe, porém, o título da música refere-se ao ritmo musical Xaxado. Então, neste caso, a ideia de “Vamos xaxear” significa “dançar xaxado”.

<sup>346</sup> Luiz Gonzaga gravou a música “Vamos xaxear” no mesmo disco que gravou a música “Xaxado”. Lançou esse disco em setembro de 1952. Em julho deste mesmo ano, portanto, dois meses antes, a música “Vamos xaxear” foi gravada pelo grupo “Os 4 ases e 1 coringa”.

Música: **XAXADO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Hervê Cordovil.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Xaxado (2/4)

Gravadora: RCA Victor 80-0977-B.

Data: 1952 – lançamento: Setembro/1952.

<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de xaxado.
Triângulo	Ritmo de xaxado.
Violão de 7 cordas	Não se escuta.
Violão de 6 cordas	Não se escuta.
Cavaquinho	Não se escuta.
Pandeiro	Ritmo de xaxado (1234).
Agogo	Ritmo de xaxado (3 alturas).
Coro	Não se aplica.

Em “Xaxado” o trio já está completo. Zabumba e triângulo estão em destaque. O instrumento solista é o acordeom. Como na música “Vamos xaxear” não se escuta violão de 7 cordas, nem violão de 6 e nem cavaquinho. O pandeiro escuta-se bem distante. O agogô está em destaque, realizando um ritmo até então não utilizado por Gonzaga.

Aqui o conjunto instrumental do baião não aparece completamente.

Destaque: é o segundo xaxado gravado por Luiz Gonzaga. Utiliza o trio do baião com o acréscimo do agogô e do pandeiro, mas sem os instrumentos de corda.<sup>347</sup>

---

<sup>347</sup> A música “Xaxado” é um xaxado, assim como “Baião” é um baião. Gonzaga gravou algumas músicas cujo título faziam referência direta ao seu ritmo. Há outras músicas assim, como “Siridó”, “Macapá”, e outras, mas, que não verdade são ritmos diferentes, e sim baiões.



Música: **BAIÃO DE VASSOURAS**.<sup>348</sup>

Compositores: Luiz Gonzaga. / David Nasser.

Interpretação: Os Cariocas – com conjunto.

Ritmo: Baião.

Gravadora: RCA Victor 80-1015-A.

Data: 29/08/1952 – lançamento: Novembro/1952.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de toada.
Triângulo	Ritmo de toada (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento.
Cavaquinho	Ritmo de toada (- 234).
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Contrabaixo acústico	Não se escuta.
Coro	Não se aplica.

<sup>348</sup> Não foi possível escutar essa música. Não conseguir a gravação.

Música: **BEATA MOCINHA**.<sup>349</sup>

Compositores: Manoel Araújo / Zé Renato.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com As Fulô do Sertão.

Ritmo: Valsa Romeira.

Gravadora: RCA Victor 80-1015-B.

Data: 29/08/1952 – lançamento: Novembro/1952.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Não se aplica.
Triângulo	Escuta-se muito pouco. Discreto.
Violão de 7 cordas	Fazendo acompanhamento harmônico e baixaria.
Violão de 6 cordas	Acompanhamento harmônico e slide.
Cavaquinho	Não se aplica.
Pandeiro	Não se aplica.
Contrabaixo acústico	Não se aplica.
Coro	Misto com arranjo vocal.

Em “Beata Mocinha” o trio não aparece. Luiz Gonzaga utilizou nesta gravação apenas acordeom e instrumentos de corda (violões). O triângulo foi usado muito discretamente, nas finalizações nas frases com maior ênfase.

Aqui o conjunto instrumental do baião não aparece completamente.

Destaque: escuta-se como se o violonista utilizasse a técnica de “slide guitar”, uma situação totalmente nova.

<sup>349</sup> A Beata Mocinha, pessoa que a música se refere, era a senhora Joana Tertuliana de Jesus, secretária e tesoureira de Padre Cícero.

- **Músicas gravadas em 1953**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1953.

Tabela 15 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1953.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>Moreninha tentação</b>	Baião	Moacir de Araújo / Luiz Gonzaga		V801104A
<b>Saudade de Pernambuco</b>	Baião	Sebastião Rosendo / Salvador Miceli		V801104B
<b>O xote das meninas</b>	Chote	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801108A
<b>Treze de dezembro</b>	Choro	Zedantas / Luiz Gonzaga (instrumental)		V801108B
<b>São João chegou</b>	Baião	Marisa Pinto Coelho / Luiz Gonzaga		V801126A
<b>O casamento de Rosa</b>	Rancheira	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801126B
<b>A letra "I"</b>	Baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801145A
<b>Algodão</b>	Baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801145B
<b>Abc do sertão</b>	Baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801193A
<b>Vozes da seca</b>	Toada baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801193B
<b>Paraxará</b>	Xaxado	Luiz Gonzaga / Silvio Moacir de Araújo		V801221A
<b>A vida do viajante</b>	Toada	Luiz Gonzaga / Hervê Cordovil		V801221B

Música: **SAUDADE DE PERNAMBUCO.**

Compositores: Sebastião Rosendo / Salvador Miceli.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor V80-1104-B.

Data: 1953.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Cavaquinho	Ritmo de baião (1234).
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Agogo	Tocado no contratempo (3 alturas).
Coro	Não se aplica.

Em “Saudade de Pernambuco” o trio já está completo. O violão de 7 cordas faz acompanhamento harmônico sem grandes detalhes. O instrumento solista é o acordeom, que faz a introdução e um solo no meio da música.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: sem destaques instrumentais ou musicais. Exaltação ao Estado de Pernambuco.

Música: **O XÓTE DAS MENINAS**.<sup>350</sup>

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Chóte (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1108-A.

Data: 05/02/1953.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixaria.
Cavaquinho	Ritmo de baião (- 234).
Pandeiro	Não se escuta.
Coro	Não se aplica.

Em “O xóte das meninas” o trio já está completo. O violão de 7 cordas marca o ritmo do baião e em certos momentos realiza as baixarias. Sem grandes destaques para o cavaquinho. O zabumba executa ritmo de baião e não de chóte, como está descrito no selo do disco. O acordeom é o instrumento solista.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: apesar de estar registrada como um Chóte, no selo do disco, a música foi gravada em ritmo de baião.

<sup>350</sup> Destaco que, apesar de no título da música a palavra “Xóte” ser escrita com “x”, o ritmo descrito no selo tem a sua grafia com “ch”: Chóte.

Música: **13 DE DEZEMBRO**.<sup>351</sup>

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional.

Ritmo: Chôro (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1108-B.

Data: 05/02/1953.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Não se aplica.
Acordeom	Instrumento solista.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião (1234).
Violão de 7 cordas	Tocando baixarias como no choro.
Cavaquinho	Ritmo de choro (1234).
Pandeiro	Ritmo de choro (1234).
Agogô	Ritmo novo.

Em “13 de Dezembro” o trio já está completo. O violão de 7 cordas toca da maneira tradicional, como no choro. O instrumento solista é o acordeom.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: apesar dos instrumentos harmônicos e melódicos estarem tocando um choro, o zabumba e triângulo estão fazendo ritmo de baião. Destaco a presença do agogô neste choro.

<sup>351</sup> 13 de dezembro é o dia do nascimento de Luiz Gonzaga. Muitos anos depois o compositor Gilberto Gil escreveu uma letra para essa música.

Música: **SÃO JOÃO CHEGOU.**

Compositores: Marisa Pinto Coelho / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento e côro.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor V80-1126-A.

Data: 19/02/1953 – lançamento: Junho/1953.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Cavaquinho	Ritmo de baião.
Pandeiro	Não se escuta.
Agogô	Tocado no tempo forte (2 alturas).
Flauta	Melodia junto com o acordeom.
Coro	Misto com arranjo vocal.

Em “São João chegou” o trio já está completo. O violão de 7 cordas faz as baixarias. O instrumento solista é o acordeom, com a novidade da flauta, que faz a mesma melodia, além de alguns contrapontos. O coro faz a resposta da melodia de Gonzaga e também canta o refrão.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: presença da flauta fazendo solo juntamente com o acordeom.

Música: **CASAMENTO DE ROSA.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Racheira (3/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1126-B.

Data: 19/02/1953 – lançamento: Junho/1953.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga e Zedantas (diálogo).
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de rancheira.
Triângulo	Ritmo de rancheira.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias.
Cavaquinho	Como o triângulo
Pandeiro	Não se escuta.
Agogô	Tocado no tempo forte (31-)
Coro	Não se aplica.

Em “Casamento de Rosa” o trio já está completo. O violão de 7 cordas faz as baixarias durante toda a música. O instrumento solista é o acordeom. Zabumba e triângulo comportam-se diferente do comum, obviamente por causa do ritmo da rancheira.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: o diálogo entre Luiz Gonzaga e Zedantas.



**Música: A LETRA I.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1145-A.

Data: 03/03/1953 – lançamento: Julho/1953.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Cavaquinho	Ritmo de baião (1234).
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Agogô	Não se aplica.
Flauta	Solo com o acordeom e contraponto.

Em “A letra i” o trio já está completo. O violão de 7 cordas marca o ritmo do baião e em muitos momentos realiza as baixarias. Zabumba e triângulo fazem o ritmo do baião. Cavaquinho acompanha a harmonia no mesmo ritmo do triângulo. Flauta faz melodias junto com o acordeom e contrapontos.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: flauta fazendo solos juntamente com o acordeom, além de contrapontos.

Música: **ALGODÃO**.

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).<sup>352</sup>

Gravadora: RCA Victor 80-1145-B.

Data: 03/03/1953 – lançamento: Julho/1953.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixaria.
Cavaquinho	Ritmo de baião e contratempos.
Pandeiro	Ritmo de toada (1234).
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Agogô	Com ênfase na introdução. Escuta-se pouco ao longo da música.
Coro	Misto em uníssono.

Em “Algodão” o trio já está completo. Todos os instrumentos são tocados de forma muito vigorosa. Zabumba e triângulo em ritmo de baião. O violão de 7 cordas marca o ritmo do baião e em certos momentos realiza as baixarias, além de dobrar melodias juntamente com o acordeom. O instrumento solista é o acordeom, que faz a introdução e um solo no meio da música. O coro canta apenas o refrão, após Luiz Gonzaga.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: mudança de ritmo ao londo da música. Melodia do acordeom – em certo momento – dobrada pelo violão de 7 cordas.

<sup>352</sup> Em certo momento a música torna-se uma marcha e, rapidamente, retorna ao ritmo de baião.

Música: **ABC DO SERTÃO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / ZéDantas

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1193-A.

Data: 02/07/1953 – lançamento: Setembro/1953.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixaria.
Cavaquinho	Não se escuta.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Ritmo de baião.
Agogo	Tocado no tempo forte (3 alturas).
Coro	Coro com arranjo vocal

Em “ABC do sertão” o trio já está completo. Como na música “Algodão” todos os instrumentos tocam de forma bem vigorosa. Parece ter se tornado uma prática comum ao tocar baiões. O violão de 7 cordas marca o ritmo do baião e em certos momentos realiza as baixarias. O instrumento solista é o acordeom. Anotei o contrabaixo acústico pelo grave que se escuta, não necessariamente por ouvir o instrumento de fato.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: sem destaques.

Música: **VOZES DA SÊCA.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Toada Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1193-B.

Data: 02/07/1953 – lançamento: Setembro/1953.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de toada baião. Com muito ênfase.
Triângulo	Ritmo de toada baião (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Cavaquinho	Ritmo de toada baião (- 234).
Pandeiro	Não se escuta.
Agogô	Tocado no contratempo (3 alturas).
Coro	Não se aplica.

Em “Vozes da sêca” o trio já está completo. Grande ênfase no zabumba. No início escuta-se bem zabumba, triângulo e agogô. O violão de 7 cordas marca o ritmo do baião e em certos momentos realiza as baixarias. O instrumento solista é o acordeom, que faz a introdução. Em alguns momentos sua melodia é dobrada pelo violão de 7 cordas e cavaquinho.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: grande ênfase no zabumba. Melodia do acordeom dobrado por violão e cavaquinho.

Música: **PARAXAXÁ**.<sup>353</sup>

Compositores: Luiz Gonzaga / Sylvio Moarir de Araújo.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com acompanhamento e Coro.

Ritmo: Xaxado (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1221-A.

Data: 25/08/1953.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de xaxado.
Triângulo	Ritmo de xaxado.
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Cavaquinho	Ritmo de xaxado (- 234).
Pandeiro	Não se escuta.
Agogô	Tocado no tempo forte (2 alturas).
Coro	Não se aplica.

Em “Paraxaxá” o trio já está completo. Zabumba e triângulo tocam com muito vigor. O violão de 7 cordas marca o ritmo do xaxado e em certos momentos realiza as baixarias. O instrumento solista é o acordeom, que faz a introdução e um solo no meio da música. Escuta-se pouco os instrumentos de corda.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: destaque para o zabumba e para o triângulo, talvez, porque esses instrumentos sejam mencionados várias vezes na letra da música.

<sup>353</sup> A para “Paraxaxá” é uma elisão de “para xaxar”.

Música: **A VIDA DO VIAJANTE.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Hervê Cordovil.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com acompanhamento e Coro.

Ritmo: Toada (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1221-B.

Data: 25/08/1953.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de toada.
Triângulo	Ritmo de toada (1234).
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias. Bem ritmado.
Cavaquinho	Ritmo de toada (- 234).
Pandeiro	Não se escuta.
Agogô	Tocado no contratempo (2 alturas).
Coro	Não se aplica.

Em “A vida do viajante” o trio já está completo. Essa é uma música emblemática na carreira de Luiz Gonzaga, tornando-se muito conhecida porque fazia referência às suas viagens por todo o Brasil. Na gravação, os instrumentos estão bem audíveis. Zabumba e triângulo ao ritmo da toada. O violão de 7 cordas marca o ritmo da toada também e em certos momentos realiza as baixarias. O instrumento solista é o acordeom. Escuta-se também o agogô e o cavaquinho.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: é uma música emblemática da carreira de Gonzaga, por retratar as suas viagens pelo Brasil. É uma paceria do músico com Hervê Cordovil, confirmando minha hipótese de que suas letras quase sempre narram situações e histórias.

- **Músicas gravadas em 1954**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1954.

Tabela 16 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1954.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>Feira do gado</b>	Aboio	Luiz Gonzaga / Zedantas		V801274A
<b>Velho novo Exu</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Silvio Moacir de Araújo		V801274B
<b>Olha a pisada</b>	Baião xaxado	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801277A
<b>Vô casa já</b>	Baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801277B
<b>Noites brasileiras</b>	Baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801307A
<b>Lascando o cano</b>	Polca	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801307B
<b>Cana só de Pernambuco</b>	Chamego	Luiz Gonzaga / Victor Simon		V801333A
<b>Relógio baião</b>	Baião	Sérgio Falcão / José Roy		V801333B
<b>A canção do carteiro</b>	Canção	Mauro Pires / Messias Garcia		V801352A
<b>Velho pescador</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Hervê Cordovil		V801352B
<b>Cartão de natal</b>	Toada	Zedantas / Luiz Gonzaga (com Isis de Oliveira)		V801405A
<b>Minha fulô</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Zedantas		V801405B

Música: **FEIRA DO GADO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.<sup>354</sup>

Ritmo: Abôio (*ad libitum*).<sup>355</sup>

Gravadora: RCA Victor 80-1274-A.

Data: 11/03/1954.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Não se aplica.
Zabumba	Não se aplica.
Triângulo	Não se aplica.
Violão de 7 cordas	Não se aplica.
Cavaquinho	Não se aplica.
Pandeiro	Não se aplica.
Contrabaixo acústico	Não se aplica.
Coro	Não se aplica.

Em “Feira de gado” não há o trio e nenhum outro instrumento. Luiz Gonzaga explora a sua própria voz. Além de cantar à *cappella*, “aboindo”, imitando o canto dos vaqueiros do sertão, Gonzaga dialoga com outras pessoas, como se estivesse na lida do gado. Esse tipo de diálogo era bastante explorado também pelo compositor Zedantas, um dos autores da música.

Destaque: ausência de instrumentos musicais. Luiz Gonzaga canta “aboindo”.

<sup>354</sup> Apesar de aparecer a informação de “canto com acompanhamento” Luiz Gonzaga canta à *cappella* e *ad libitum*.

<sup>355</sup> O aboio é o canto dos vaqueiros do sertão. É, também, uma forma de comunicação com os animais. Os vaqueiros guiam o gado através do canto.



Música: **VELHO NOVO-EXÚ**,<sup>356</sup>

Compositores: Luiz Gonzaga / Sylvio Moarcir de Araújo.

Interpretação: Luiz Gonzaga – canto com acompanhamento.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1247-B.

Data: 11/03/1954.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de chote.
Triângulo	Ritmo de chote.
Violão de 7 cordas	Ritmo de chote e baixaria.
Cavaquinho	Não se escuta.
Pandeiro	Não se escuta.
Contrabaixo acústico	Não se aplica.
Coro	Não se aplica.

Em “Velho Novo-Exu” o trio já está completo. Zabumba e triângulo tocam com muito vigor, porém, apesar de aparecer o ritmo de baião no selo do disco, a música foi gravada como uma “marcha” ou espécie de “xote acelerado”. Não é, de fato, um baião. O violão de 7 cordas marca o ritmo do xote e explora muito as baixarias. É uma das músicas de grande destaque para esse instrumento. Assim como, nesta música, escuta-se o violão de 6 cordas (realizando improvisos “ao fundo”) e, possivelmente, outro acordeom tocando junto com Gonzaga.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: destaque para o violão de 7 cordas.

<sup>356</sup> O município de Exu mudou de nome várias vezes. Nesta música, Luiz Gonzaga refere-se a Exu quanto tinha o nome de “Novo-Exu”.

Música: **OLHA A PISADA.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional.

Ritmo: Baião xaxado (2/4).

Gravadora: RCA Victor 801277-A.

Data: 12/03/1954.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de xaxado.
Triângulo	Ritmo de xaxado.
Violão de 7 cordas	Ritmo de xaxado e baixaria.
Cavaquinho	Ritmo de xaxado. Como o triângulo.
Pandeiro	Não se escuta.
Agogô	Tocado no tempo forte (2 alturas).
Coro	Não se aplica.

Em “Olha a pisada” o trio já está completo. Mais uma vez Luiz Gonzaga explora este ritmo – xaxado – para compor uma música. Destaco que, quase sempre, as letras dos xaxados fazem referência à própria música ou a situação que, possivelmente, deu surgimento ao ritmo e a dança: os cangaceiros de Lampião. Zabumba e triângulo tocam com muito vigor o ritmo do xaxado. O violão de 7 cordas marca o ritmo do xaxado, porém, não explora tanto a baixaria. Embora não se escute bem. O cavaquinho e o agogô, apesar de não terem destaque escuta-se bem.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: destaque para a letra da música que fala do próprio ritmo. Não é um “baião xaxado” como diz no selo, mas um xaxado mesmo.

Música: **VÔ CASÁ JÁ**.<sup>357</sup>

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1277-B.

Data: 12/03/1954.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião. Sem destaque na baixaria.
Cavaquinho	Ritmo de baião.
Pandeiro	Não se escuta.
Agogô	Tocado no contratempo (2 alturas)
Coro	Não se aplica.

Em “Vô casá já” o trio já está completo. Zabumba e triângulo tocam o ritmo de baião, juntamente com os outros instrumentos. O violão de 7 cordas sem destaques. Escuta-se pouco os instrumentos de corda, assim como o cavaquinho.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: sem destaque, apenas o fato de que o conjunto, o trio, a cada gravação – a cada ano – ia se consolidando. As gravações também foram melhorando. É nítida a diferença de qualidade sonora.

<sup>357</sup> “Vô casá já” significa “Vou casar já”.

Música: **NOITES BRASILEIRAS.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional e côro.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1307-A.

Data: 27/04/1954.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Não se escuta.
Cavaquinho	Não se escuta.
Agogô	Tocado no contratempo (3 alturas)
Tuba	Ritmo de baião e contrapontos.
Coro	Misto com arranjo vocal.

Em “Noite Brasileiras” o trio já está completo. Zabumba e triângulo tocam o ritmo de baião. O violão de 7 cordas, assim como o cavaquinho não se escuta bem. Apesar do acordeom ser o instrumento solista, o destaque da música é a tuba. Além de fazer o ritmo do baião, realiza também solo e diversos contrapontos. É como se substituísse o violão de 7 cordas na baixaria.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: destaque para a tuba, que além de fazer o ritmo, faz solo e substitui o violão de 7 cordas na baixaria. O instrumento está em destaque na música. Como a letra se refere ao saudosismo das “noites do sertão”, creio que os compositores quiseram fazer referências às bandas de sopro existentes nas pequenas cidades.

Música: **LASCANDO O CANO.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional e côro.

Ritmo: Polca (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1015-B.

Data: 27/04/1954.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de polca.
Triângulo	Ritmo de polca.
Violão de 7 cordas	Não se escuta.
Cavaquinho	Ritmo de polca. Contratempos.
Pandeiro	Não se escuta.
Tuba	Ritmo de polca e contrapontos.
Flauta	Coro com arranjo vocal
Coro	Misto em uníssono.

Em “Lascando o cano” o trio já está completo. Zabumba e triângulo tocam o ritmo de polca. O violão de 7 cordas, assim como outros instrumentos – principalmente de cordas – são suprimidos pela tuba e pela flauta. O acordeom está em destaque, mas, a flauta também está em grande evidência.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: destaque para a tuba e a flauta, a primeira marcando o ritmo da polca e fazendo contrapontos, e a segunda contrapontos. Diálogo entre Gonzaga e Zedantas (Coronel).

- **Músicas gravadas em 1955**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1955.

Tabela 17 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1955.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>Baião granfino</b>	Baião	Marcos Valentim / Luiz Gonzaga		V801416a
<b>Só vale quem tem</b>	Baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801416b
<b>Paulo Afonso</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Zedantas		V801441a
<b>Padroeira do Brasil</b>	Bumbá	Luiz Gonzaga / Raimundo Granjeiro Amorim		V801441b
<b>Café</b>	Baião-coco	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801450a
<b>Cabra da Peste</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Zedantas		V801450b
<b>Baião dos namorados</b>	Baião	Silvio Moacir de Araújo		V801499a
<b>Ai amor</b>	Baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801499b
<b>Forró do Zé Tatu</b>	Rojão	Zé Ramos / Jorge de Castro		V801518a
<b>Riacho do Navio</b>	Chote	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801518b

Música: **BAIÃO GRANFINO.**

Compositores: Hianto de Almeida / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional.

Ritmo: sem informação.<sup>358</sup>

Gravadora: RCA Victor 80-1416-A.

Data: 11/01/1955.



INSTRUMENTO	FUNÇÃO
Voz	Luiz Gonzaga.
Acordeom	Instrumento solista e acompanhador.
Zabumba	Ritmo de baião.
Triângulo	Ritmo de baião.
Violão de 7 cordas	Ritmo de baião e baixaria.
Cavaquinho	Não se escuta.
Pandeiro	Não se escuta.
Agogô	Tocado no contratempo (2 alturas).
Coro	Não se aplica.

Em “Baião granfino” o trio já está completo. Zabumba e triângulo tocam com o ritmo do baião. O violão de 7 cordas marca o ritmo do baião e faz baixaria. O instrumento solista é o acordeom. O agogô toca em duas alturas, no contratempo.

Aqui o conjunto instrumental do baião está bem definido.

Destaque: destaque para a letra da música que fala do “baião” que veio do sertão para a cidade e, ao chegar no meio urbano, tornou-se “granfino” e esqueceu das origens.

<sup>358</sup> Como era bem comum, as músicas que trazem o nome do ritmo no título, geralmente, não têm identificação do ritmo da música. É o caso de “Baião granfino”, que é um baião.

Música: **SÓ VALE QUEM TEM.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1416-B.

Data: 11/01/1955.



<b>INSTRUMENTO</b>	<b>FUNÇÃO</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista
Zabumba	Não se escuta
Triângulo	Não se escuta
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
Cavaquinho	Como o triângulo
Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
Coro	Coro com arranjo vocal



Música: **PAULO AFONSO.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1441-A.

Data: 21/03/1955.

	<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
	Voz	Luiz Gonzaga
	Acordeom	Instrumento solista
	Zabumba	Não se escuta
	Triângulo	Não se escuta
	Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
	Cavaquinho	Como o triângulo
	Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
	Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
	Coro	Coro com arranjo vocal

Música: **PADROEIRA DO BRASIL.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Raymundo Grangeiro Amorim.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional.

Ritmo: Bumbá.

Gravadora: RCA Victor 80-1441-B.

Data: 21/03/1955.



<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista
Zabumba	Não se escuta
Triângulo	Não se escuta
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
Cavaquinho	Como o triângulo
Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
Coro	Coro com arranjo vocal

Apêndice I

Música: **CAFÉ**.

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional.

Ritmo: Baião Côco.

Gravadora: RCA Victor 80-1450-A.

Data: 21/03/1955.

	<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
	Voz	Luiz Gonzaga
	Acordeom	Instrumento solista
	Zabumba	Não se escuta
	Triângulo	Não se escuta
	Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
	Cavaquinho	Como o triângulo
	Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
	Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
	Coro	Coro com arranjo vocal

Apêndice I

Música: **CABRA DA PESTE.**

Compositores: Luiz Gonzaga / Zedantas.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com regional.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1450-B.

Data: 21/03/1955.



<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista
Zabumba	Não se escuta
Triângulo	Não se escuta
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
Cavaquinho	Como o triângulo
Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
Coro	Coro com arranjo vocal

Música: **BAIÃO DOS NAMORADOS.**

Compositores: Sylvio Moacyr de Araújo.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com acompanhamento e câoro.

Ritmo: sem informação.

Gravadora: RCA Victor 80-1499-A.

Data: 03/08/1955.



<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
Voz	Luiz Gonzaga
Acordeom	Instrumento solista
Zabumba	Não se escuta
Triângulo	Não se escuta
Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
Cavaquinho	Como o triângulo
Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
Coro	Coro com arranjo vocal

Apêndice I

Música: **AI, AMOR.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação: Luiz Gonzaga – com acompanhamento e câoro.

Ritmo: Baião (2/4).

Gravadora: RCA Victor 80-1499-B

Data: 03/08/1955.

	<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
	Voz	Luiz Gonzaga
	Acordeom	Instrumento solista
	Zabumba	Não se escuta
	Triângulo	Não se escuta
	Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
	Cavaquinho	Como o triângulo
	Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
	Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
	Coro	Coro com arranjo vocal

Apêndice I

Música: **FORRÓ DE ZÉ TATU.**  
 Compositores: Zedantas / J. de Castro.  
 Interpretação:  
 Ritmo: Rojão (2/4)  
 Gravadora: RCA Victor V801518a.  
 Data: Novembro/1955.

	<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
	Voz	Luiz Gonzaga
	Acordeom	Instrumento solista
	Zabumba	Não se escuta
	Triângulo	Não se escuta
	Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
	Cavaquinho	Como o triângulo
	Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
	Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
	Coro	Coro com arranjo vocal

**Música: RIACHO DO NAVIO.**

Compositores: Zedantas / Luiz Gonzaga.

Interpretação:

Ritmo: Xote.

Gravadora: RCA Victor Victor V801518-B.

Data: 1955.

Tonalidade:

	<b>Instrumento</b>	<b>Função</b>
	Voz	Luiz Gonzaga
	Acordeom	Instrumento solista
	Zabumba	Não se escuta
	Triângulo	Não se escuta
	Violão de 7 cordas	Fazendo as baixarias
	Cavaquinho	Como o triângulo
	Pandeiro	Como é tocado no choro (entra na segunda parte)
	Contrabaixo acústico	Faz o ritmo do xote
	Coro	Coro com arranjo vocal



- **Músicas gravadas em 1956**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1956.

Tabela 18 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1956.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>Buraco de tatu</b>	Chote	Jadir Ambrósio / Jair Silva		V801570a
<b>Açucena cheirosa</b>	Toada	Celso Garcia / Rômulo Paes		V801570b
<b>Mané e Zabé</b>	Baião	Zedantas / Luiz Gonzaga		V801590a
<b>Lenda de São João</b>		Zedantas / Luiz Gonzaga		V801590b
<b>O chêro da Carolina</b>	Chote	Amorim Roxo / Zé Gonzaga		V801645a
<b>Aboio apaixonado</b>	Aboio	Luiz Gonzaga		V801645b
<b>Derramaro o gai</b>	Coco	Luiz Gonzaga / Zedantas		V801656a
<b>Vassouras</b>	Chote	Luiz Gonzaga / David Nasser		V801656b
<b>Tacacá</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Lourival Passos		V801671a
<b>Chorão</b>	Baião	Luiz Gonzaga	Instrumental	V801671b
<b>Braia dengosa</b>	Maracatu	Luiz Gonzaga / Zedantas		V801689a
<b>Tesouro e meio</b>	Baião	Luiz Gonzaga		V801689b
<b>Siri jogando bola</b>	Coco	Luiz Gonzaga / Zedantas		V801740A
<b>Saudade da boa terra</b>	Baião	Maruim		V801740B

- **Músicas gravadas em 1957**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1957.

Tabela 19 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1957.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>A feira de Caruaru</b>	Baião	Folclore / Onildo Almeida		V801793A
<b>Capital do agreste – Caruaru</b>	Baião	Onildo Almeida / Nelson Barbalho		V801793B
<b>Passo da rancheira</b>	Rancheira	Luiz Gonzaga / Zedantas		V801795A
<b>São João antigo</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Zedantas		V801795B
<b>Polca fogueteira</b>	Rancheira	Luiz Gonzaga (com Severino Januário)		V801803A
<b>Quarquê dia</b>	Toada	Jairo Aguiar / Heron Domingues		V801827A
<b>Malhada dos bois</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Amâncio Cardoso		V801827B
<b>Linda brejeira</b>	Valsa	Rui Morais e Silva / Joaquim Lima		V801855A
<b>Meu Pajeú</b>	Toada	Luiz Gonzaga / Raimundo Granjeiro		V801855A
<b>O delegado no coco</b>	Coco	Zedantas		V801877A
<b>Comício do mato</b>	Baião coco	Joaquim Augusto / Nelson Barbalho		V801877B

- **Músicas gravadas em 1958**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1958.

Tabela 20 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1958.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>Forró no escuro</b>	Forró	Luiz Gonzaga		V801938A
<b>Moça de feira</b>	Chote	Armando Nunes		V801938B
<b>Que modelo são os seu</b>	Xaxado	Luiz Gonzaga		V801941A
<b>Festa no céu</b>	Arrastapé	Zeca do Pandeiro / Edgard Nunes		V801941B
<b>Moda da mula preta</b>	Baião	Raul Torres		V801952A
<b>Xote das moças</b>	Chote	Nelson Barbalho / Joaquim Augusto		V801952B
<b>Chorei chorão</b>	Chorão	Luiz Gonzaga / Lourival Passos		V801998A
<b>Balance eu</b>	Toada	Luiz Gonzaga / Nestor de Holanda		V801998B
<b>Sertão sofredor</b>	Baião	Nelson Barbalho / Joaquim Augusto		V802012A
<b>Gibão de couro</b>	Baião	Luiz Gonzaga		V802012B

- **Músicas gravadas em 1959**

Músicas gravadas em 78rpm, em 1959.

Tabela 21 - Discos de 78 rpm e respectivas músicas gravadas e lançadas por Luiz Gonzaga, em 1959.

<b>MÚSICA</b>	<b>RITMO</b>	<b>COMPOSITOR(ES)</b>	<b>TIPO</b>	<b>NÚMERO</b>
<b>Calango da lacraia</b>	Calango	Luiz Gonzaga / J. Portela		V802056A
<b>Marcha da Petrobras</b>	Marcha	Nelson Barbalho / Luiz Gonzaga / J. Augusto		V802056B
<b>Fogueira de São João</b>	Marcha	Luiz Gonzaga / Carmelina		V802065A
<b>Casamento atropaiado</b>	Baião	Valter Levita / Renato Araújo		V802065B
<b>Dia dos pais</b>	Baião	Luiz Gonzaga / Francisco Anísio		V802093A
<b>Estrela de ouro</b>	Baião	Antônio Barros / José Batista		V802093B
<b>Sertanejo do Norte</b>	Maracatu	João Vale / Ari Monteiro		V802118A
<b>Xote do véio</b>	Chote	Nelson Barbalho / Joaquim Augusto		V802118B

## REPERTÓRIO DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS (1938)

[ Estão listadas apenas as músicas analisadas. ]

Todas as músicas podem ser escutadas aqui: [<http://tesis.marciomattos.com>]

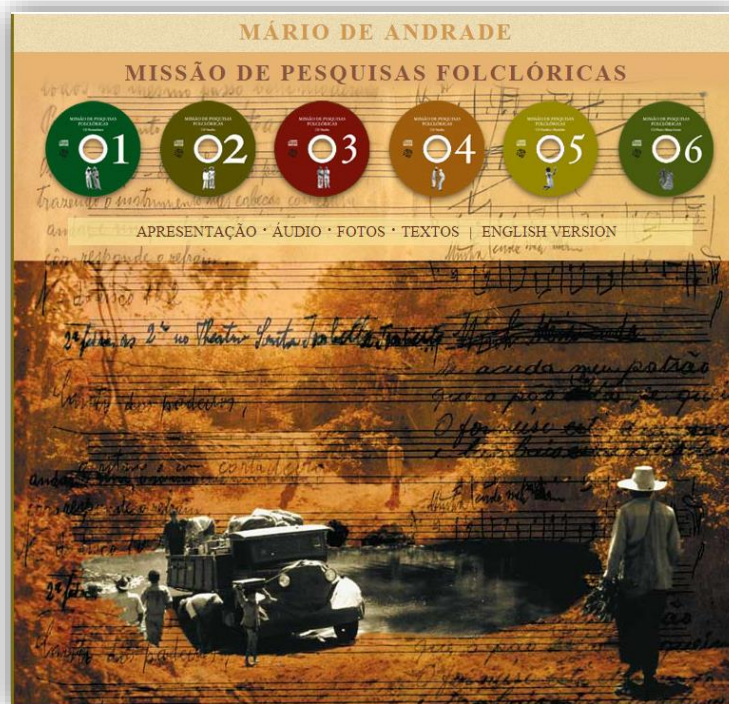


Figura 51 - Página web da Missão de Pesquisas Folclóricas – Mário de Andrade. Disponível em [<http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/>]

### CD 1 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS

- CARREGADORES DE PIANO – Recife (PE) – 18/02/1938. Manoel Eliziário do Nascimento, Genaro José Barbosa (Papa mé), Manuel Felix da Silva (Riscão), José Amaro da Silva, Artur Francisco da Silva, André Henrique dos Santos, Aureliano Rezende de Maria (Galo Muiado), Francisco Pinheiro de Lacerda.
  - Faixa 5. O coati tá no pau.
    - **Canto responsorial (pergunta e resposta).**
- BUMBA-MEU-BOI – Recife (PE) – 18/03/1938. Maria Augusta da Silva, Maria Magdalena Pereira (Maria Plácida).
  - Faixa: 8. Toada ora viva.
    - **Ritmo de baião.**

- [CANTORIA] – Recife (PE) – 24/02/1938. Cesário José da Ponte, Manuel Felix da Silva (Riscão).
  - Faixa 14: Colcheia.
    - **Ritmo de baião.**
  - Faixa 15: Toada.
    - **Ritmo de baião.**
- CÔCO – Brejo dos Padres, Tacaratu (PE) – 09/03/1938. Raimundo Cunha, Tiburtino Fernandes da Silva, José Argemiro Cavalcanti, João de Queiroz Sobral, Casimiro Ferreira, José Cavalcanti Nosinho (Zé Nosinho), José de Jorge, Pedro Jerônimo, Severino Cambirimba da Silva.
  - Faixa: 27. Sereno do amor.
    - **Música com acordeom.**
- TOADA – Barão do Rio Branco (PE) – 15/03/1938. José Salvio Silva.
  - Faixa: 31. A pega do boi.
    - **Ritmo de baião na viola.**

## CD 2 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS

- CABOCLINHOS – João Pessoa (PB) – 31/03/1938. José Rocha (Zé Padre), João da Silva (Juquinha), Luiz Gonzaga de Araújo (Charuto), Serafimo Gomes da Silva (Tarazana), Manoel Lucas, Manoel Renato Calixto (Pipão)
  - Faixa 1: Parte fala do “Cabocolinho Índios Africanos”.
    - **Ritmo de xaxado.**
  - Faixa 6: Maria, estava me balançando.
    - **Ritmo de baião/Coco.**
  - Faixa 7: Mané Fulô.
    - **Ritmo de baião/Coco.**
- SOLO DE VIOLA – Fazenda Corta Dedo, Campina Grande (PB) – 04/04/1938. José da Luz.
  - Faixa 10: Baião.
    - **Ritmo de baião. O músico chama de *baiano*.**
  - Faixa 11: Toada.

- **Parecido com ASA BRANCA.**
- CÔCO – Fazenda São José, Santa Luzia, Patos (PB) – 07/04/1938. Regina Maria da Conceição, Pedro Gomes da Silva (Pedro Barrigudo).
  - Faixa 19: Lua cheia.
- [CANTORIA] Toada – Fazenda São José, Santa Luzia, Patos (PB) – 07/04/1938. Antonio Otaviano Batista.
  - Faixa 27: A língua que os índios falam.
    - **Ritmo de baião.**
  - Faixa 28: Improviso.
    - **Ritmo de baião.**
- CANTO DE PEDINTE – Pombal (PB) – 09/04/1938. João Francelino dos Santos, Manoel Messias do Nascimento.
  - Faixa 33: Sambinha.
    - **SANFONA e CAVAQUINHO (?)**.
  - Faixa 34: Choro do chem-nhe-nhe.
    - **SANFONA e CAVAQUINHO (?)**.
  - Faixa 35: Samba - Leonora.
    - **SANFONA e CAVAQUINHO (?)**.
  - Faixa 36: Marcha – Lampeão.
    - **SANFONA e CAVAQUINHO (?)**.
- CÔCO – Pombal (PB) – 10/04/1938. José Adelino Ferreira.
  - Faixa 44: Mandei fazer um uniforme.
    - Gonzaga gravou uma música chamada **LIFORME INSTRAVAGANTE (1963). É praticamente a mesma música.**
- TOADA – Pombal (PB) – 10/04/1938. Victorina Barbosa
  - Faixa 48: Verso...preste-me atenção.
    - **Fala de Juazeiro do Norte e Padre Cícero.**

### **CD 3 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS**

- CANTORIA – Pombal (PB) – 11/04/1938. Lorival Baptista Patriota, Dimas Guedes Baptista Patriota.

- Faixa 4: Desafio com violas.
  - **Ritmo de baião.**
- Faixa 5: mote e glosa..."a beleza do sertão"..."
  - **Ritmo de baião.**
- Faixa 7: Quadrão em 8 linhas.
  - **Ritmo de baião.**
- CABAÇAL – Souza (PB) – 13/04/1938. Vicente Raimundo de Santos (Vicente Raquel), Manuel Francisco de Barros (Mané Feditu), Egidio da Costa Barros, Expedito Pereira da Silva, Ginasiano Pires de Almeida, Mario Dantas da Silva
  - Faixa 19: Baião.
    - **Curiosamente não tem o ritmo do baião de Gonzaga.**
- REISADO – Souza (PB) – 13/04/1938. José da Silva Sobrinho.
  - Faixa 24: Lá vem, lá vem já chegou meu jaraguá...
    - **Música dos reisados de Juazeiro do Norte e Crato.**
  - Faixa 27: Um broque pra minha amada.
    - **Música dos reisados de Juazeiro do Norte e Crato.**
- CABAÇAL – Cajazeiras (PB) – 18/04/1938. José Miguel da Silva, Antonio Vicente Ferreira, Pedro Xavier, Mariano Lopes.
  - Faixa 33: Marcha "armantina".
    - **É marcial...não apenas como a Marcha Junina. Como a Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto de Crato.**
  - Faixa 34: Baião.
    - **Banda cabaçal.**

#### CD 4 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS

- REISADO – Curema (PB) – 21/04/1938. Sebastião Alves Feitosa, José Alves da Silva, Odilon Alves.
  - Faixa 4: Mande fazer um broque!
    - **Com outra letra.**
  - Faixa 5: Eu trago sereia...



- **Coco.**
- REIS DE CONGO – Souza (PB) – 23/04/1938. Raymundo Onato Ferreira (Furmiga), Estanislau Magalhães da Silva, José Bila da Silva, José Francisco de Souza, Abdão Francisco Martins de Souza.
  - Faixa 15: Pretinho de Congo.
- **Espécie de polca.**
- CÔCO – Itabaiana (PB) – 03/05/1938. Manoel Jardimino da Silva, Francisco Alves da Silva, José Rufino de Souza, Antonio Ignez Correia da Silva.
  - Faixa 22: Uêi Mariê, Uêi Mariá.
- **COCO.**
- CÔCO – Itabaiana (PB) – 03/05/1938. Severino Galdino dos Santos.
  - 23. É meu Maceió.
- **COCO.**
- CÔCO – Itabaiana (PB) – 03/05/1938. Manuel Rodrigues da Silva.
  - Faixa 24: Sabiá três côco.
- **Como o maculelê de Crato.**
- CÔCO - Itabaiana (PB) - 04/05/1938. Manoel Jardimino da Silva.
  - Faixa 27: Eu vi, eu ri rosa amarela.
- **Ritmo de baião/coco.**
- CÔCO – Itabaiana (PB) – 04/05/1938. Antonio José Machado.
  - Faixa 31: Pra onde vai mulher.
- **Canto responsorial / Coco.**
- CABOCLINHOS – Itabaiana (PB) – 04/05/1938. José Teodócio de Oliveira, Gabriel de Araújo, Severino José, José Alves da Silva, José Gomes da Costa, Antonio Manoel da Silva, Antonio Ignez Correia da Silva, Francisco Alves da Silva, Quirino Marino, José Caboclo da Silva, José Ismael, José Manuel da Silva, José de Araújo
  - Faixa 32: Caboclo.
- **Ritmo de baião.**
- Faixa 34: Chamada do rei.
- **Ritmo de baião.**
- DESAFIO – Alagoa Nova (PB) – 07/05/1938. Evaristo Augusto de Oliveira, Josué de Oliveira Cruz (Poeta Bronze).
  - Faixa 48: Desafio.

- **Ritmo de baião/Cantoria.**
- NAU CATARINETA – Areia (PB) – 08/05/1938. Antonio Sebastião, Francisco Borges Ferreira, Ernesto Souza Bastos, José Ferreira da Silva, Manoel José Pereira, Manoel Medeiros de Vasconcelos, João Ferreira, Bento Dantas da Silva, José Baptista do Nascimento, Francisco Domingos Epifani, João Peixoto, Antonio Mauricio, Francisco Ferreira da Silva, Antonio José da Silva, Manoel Domiciano, Eraldo Pereira da Silva, Arthur Lopes da Silva, Paulo Cordeiro, Francisco Gomes Cordeiro.
  - Faixa 60: Adeus, oh bela menina!

- **Canção de roda.**

### CD 5 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS

- CANTO DE PEDINTE – Areia (PB) – 09/05/1938. Bernardo Ferreira de Lima.
  - Faixa 7: Meus irmãos me dê uma esmola.
  - **Canto para pedir dinheiro. Uso da sanfona.**
- CABAÇAL – São Francisco, Mamanguape (PB) – 11/mai/1938. Miguel Antonio, Martiniano Barbosa, Vitalino José, Antonio Francisco.
  - Faixa 9: Baiano.
  - **Não tem a batida do baião.**
- CÔCO – Baía da Traição (PB) – 12/mai/1938. Manoel Joaquim do Nascimento, José Padilha, Manoel Argemiro da Silva, Antonio Tavares de Mello, Antonio Ribeiro da Silva, José Custodio dos Santos, Manoel Belmiro Farias.
  - Faixa 12: Veado lá na mata.
  - **COCO/Baião.**
  - Faixa 13: Olha a rosa amarela.
  - **COCO/Baião.**
- BARCA – João Pessoa (PB) – 22/mai/1938. Manoel Monteiro, João Marinho Pontes, Paulo Bernardino da Silva (Perna de Ouro), Joaquim Luiz, Severino Buriel, Rivaldo Francisco, Cícero Campos do Nascimento, Antonio Rodrigues de Oliveira, Manoel Rodrigues de Souza, Waldemar Soares, Orlando Fonseca do Nascimento, Oscar Fernando da Silva, Cosmo Silva, Emidio Soares da Silva, Manoel Soares, Lindolfo

Ferreira de Lima, Augusto Veloso dos Santos, Lucies José da Cruz, Benedicto Gonzaga, Severino Vicente Ferreira, Manoel Antonio dos Santos, Euclides Rodrigues de Oliveira, Horacio Calixto de Souza, José Rodrigues de Oliveira, João Lourenço da Silva.

- Faixa 26: A mulher de nosso mestre.
  - **Parecido com uma polca.**
- Faixa 29: Marinheiro somos!
  - **Canto e resposta.**
- Faixa 30: Viva a nau catarineta.
  - **Parecido com uma polca.**

#### **CD 6 – MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS**

- DANÇAS E CONGADA - Lambari (MG) - 06/05/1937. Rancho Mineiro de Congada.
  - Faixa 32: Caninha-verde.
    - **Moda de viola (?).**
- MODINHA – Lambari (MG) – 06/05/1937. Rancho Mineiro de Congada, José Francisco da Silva.
  - Faixa 33: Modinha. MODINHA.
    - **Moda de viola (?).**

## APÊNDICE II

[alguns registros de pesquisa de campo]



Figura 57 - *Cortejo* de agrupamentos musicais tradicionais realizado em Crato/CE. Em 22/08/2010.



Figura 53 - *Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto*. Cortejo do “Dia do Folclore”. Em Crato, CE. Em 22/08/2010.



Figura 56 - Grupo de *Reisado Anjos da Alegria*. Local: BEATOS, Crato / CE. Em 30/04/2012.



Figura 52 - Grupo de *Coco* do SCAN. Apresentação realizada na BEATOS, em Crato / CE. Em 28/04/2012.



Figura 55 - Grupo *Bacamarteiros da Paz*. Apresentação realizada na BEATOS, em Crato / CE. Em 30/04/2012.



Figura 54 - *Maneiro Pau do Mestre Cirilo*. Apresentação realizada na BEATOS. Em 28/04/2012.



Figura 59 - *Terreiradas* do SESC, no terreiro de Zulene Galdino, em Crato/CE. Em 14/11/2011.



Figura 58 - *Terreirada* do SESC, no terreiro de Zulene Galdino, em Crato/CE. Em 14/11/2011.



Figura 62 - Grupo de *Penitentes* do Sítio Cabaceiras, Barbalha/CE. Abertura da Festa de Santo Antônio. Em 29/01/2011.



Figura 60 - Grupo de *Rezadeiras* de Barbalha/CE. Abertura da “Festa de Santo Antônio”. Em 29/01/2011.



Figura 61 - *Banda Cabaçal Santo Antônio*. Apresentação na Fundação Casa Grande, em Nova Olinda / CE. Em 03/06/2011.





Figura 65 - *Renovação*. Juazeiro do Norte / CE. Em 07/11/2011. Fotografia: Juliany Ancelmo.



Figura 64 - *Renovação*. Juazeiro do Norte / CE. Em 07/11/2011. Fotografia: Juliany Ancelmo.



Figura 63 - Livro resultado do projeto *Agrupamentos musicais*.



Figura 67 - *Árvore Juazeiro*. Inspiração para a composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Parque Aza Branca, em Exu / PE. Em 05/02/2011.



Figura 66 - *Asa branca*. Pássaro que inspirou a composição de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Parque Aza Branca, em Exu / PE. Em 05/02/2011.



68 - *Fazenda Araripe*. Localizada no distrito de Araripe, em Exu/PE. Em 05/02/2011.



Figura 69 - Casa de moradores da *Fazenda Araripe*, em Araripe, Exu/PE.



Figura 70 - Rua da entrada da *Fazenda Araripe*. Em 05/02/2011.



Figura 71 - Terreno da antiga casa da família de Luiz Gonzaga, em Araripe, Exu / PE. Ao centro uma homenagem ao músico: “O pernambucano do século”. Em 05/02/2011.



Figura 72 - *Igreja de São João Batista*. Dentro da *Fazenda Araripe*. Em 05/02/2011.



Figura 73 - Márcio Mattos (autor). Primeira visita à cidade de Exu, em 05/02/2011. Antiga *Casa da Família* de Luiz Gonzaga. Localizada na *Fazenda Araripe*, em Exu / PE.



Figura 74 - Capa do disco *O canto jovem de Luiz Gonzaga*.

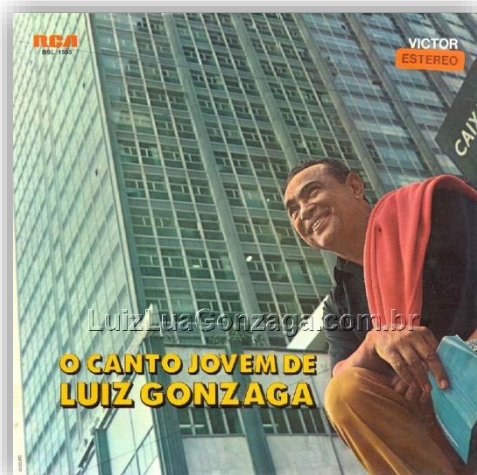


Figura 75 - Contracapa do disco *O canto jovem de Luiz Gonzaga*.



Figura 76 - Selo do disco BSL-1556 / Z2CAPY-2961,



Figura 77 - Selo do disco BSL-1556 / Z2CAPY-2962.



Música: **BICHO, VOU VOLTAR.**  
(Humberto Teixeira)

Texto falado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Lara, lara, lara, lá, lá, lá  
Lá, lá, lá, lá, lá, lá

[Luiz Gonzaga fala] - Humberto Teixeira. Doutor do banheiro. Meu irmão de arte.

Bicho, com todo respeito  
Dá licença, eu vou voltar  
Ô desafio pai d'égua  
Pra cabra macho enfrentar.  
Falei com Carmélia e Sivuca  
Pro Zé Dantas  
O que eu fiz foi rezar.

Venha até aqui dá o teu recado.

[Humberto Teixeira fala]

- Tamo aí, compadre.  
Mas, quer saber Luiz? Eu já dei o meu recado.

Mas, o caso é que eu, modestamente  
Bicho, eu vou voltar.

A bola agora está com Caetano, com Gil, com Edu Lobo, Capinam, Teo, Sérgio



Bicho, falar não é preciso  
Rei Luiz vai me ajudar.  
Hervé, Guio, Marino, minha gente  
Tou aí pra desencabular.  
Caetano, muito obrigado  
Por me fazer lembrar.  
Não a mim, mas aquilo que eu fiz  
Quando o verde dos teus olhos...  
Pro meu Brasil cantar.

Lara, lara, lara.

Tá doído, é duro seu mano  
A gente tem que respeitar.  
Tem Gil, Capinam, tem Chico  
Tem Tom, pra no tom não se errar.  
Mas, se pego a viola e ponteio  
Meus acordes mais ternos  
*Edu, eu me esqueço do inverno.*<sup>359</sup>  
Bicho, eu vou voltar

Ricardo, Macalé, Nonato, Milton  
Nascimento, Gonzaguinha.  
Com o meu querido Tom Jobim. Com o  
jovem Vinícius e outros tantos jovens de  
baião polinário. Bons toda vida.  
Mas, eles foram muito bacanas, sabe?  
Quando falaram e disseram que Luiz  
Gonzaga era um negócio muito  
importante na música popular brasileira.  
Com isso eles fizeram justiça ao velho  
*baião*, que eu e Luiz demos um dia para  
o Brasil, lá para idos de 46.  
Se me tocam o ramo dos louros do rei?  
Claro!  
Mas, isso é outra história para a história.  
Vamos lá, compadre. Afina o fole.  
Respeitando sempre os “oito baixo” de  
Januário.  
Nós ‘tamos em 71 e o baião tá fazendo  
bodas de prata. Vinte e cinco anos.  
Quanto a mim, gente boa. Que ninguém  
nos ouça.  
Modestamente. Que vontade de voltar.

---

<sup>359</sup> Tenho dúvida sobre o que Luiz Gonzaga diz nessa frase “Edu, eu me esqueço do inverno”. Talvez ele faça a referência a Edu Lobo, compositor de “Ponteio”, música citada nesta de Humberto Teixeira.



Figura 78 - Capa do disco "Chega de Saudade" de João Gilberto.



Figura 79 - Disco de 78 rpm com as músicas "Bim Bom" e "Chega de Saudade".



Figura 80 - Música "Chega de Saudade" (sambacanção) de Antonio Carlos / Vinícius de Moraes. Intérprete João Gilberto com Antonio Carlos Jobim e sua orquestra. Gravadora Odeom. Rio 12725. 14.360.



Figura 81 - Música "Bim Bom" (samba) de João Gilberto. Intérprete João Gilberto com Antonio Carlos Jobim e sua orquestra. Gravadora Odeom. Rio 12726. 14.360.

## CURRÍCULO DEL AUTOR

Versão mais completa. **Currículo Lattes:** <http://lattes.cnpq.br/9123168174926243>

### Formación académica.

- Doctorado. Musicología. Universidad Complutense de Madrid / UCM (2010 - Actual).
- Maestría. Etnomusicología. Universidade Federal da Bahia / UFBA (2000 – 2002).
- Graduación. Música. Universidade Estadual do Ceará / UECE (1995 – 1999).

### Trayectoria profesional.

#### *Actual.*

- Profesor del curso de Música (Licenciatura). Universidad Federal del Cariri / UFCA (02/2010 - Actual);
- Director del Instituto Interdisciplinario de la Sociedad, Cultura y el Arte – IISCA (03/2014 - Actual);
- Coordinador de área. Programa de Iniciação à Docência – PIBID do curso de Música de la Universidad Federal del Cariri (04/2014 - Actual);
  - Becário. CAPES (04/2014 – Actual).
- Líder de grupo de investigación. CEMUC – Centro de Estudios Musicales del Cariri (2010 - Actual) cadastrado no Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq;
  - Coordinador del proyecto *Luthiers do Cariri cearense*.
- Coordinador del proyecto MAPEAMUS (2010 - Actual). Cadastrado nas Pró-reitorias de Extensão/PROEX e Pró-reitoria de Cultura/PROCULT da UFCA;
- Director de Coro. Universidad Federal del Cariri (2010 - Actual).

#### *Anteriores.*

- Profesor del curso de Música da Universidad Estatal del Ceará / UECE (2005 – 2010);
- Miembro de la Junta del Centro de Humanidades de la Universidad Estatal del Ceará (2008-2010);
- Miembro de la Junta de Cultura del Estado de Ceará (2008-2010);
- Coordinador del curso de Artes Plásticas – EAD (2008-2010);
- Coordinador de Música de la escuela Viva Música (2004-2008);
- Profesor de Facultad. Faculdade Evolutivo/FACE (2002-2005);
- Profesor de Colégio. Nossa Senhora das Graças (1998-2003);
- Profesor de curso de Extensão Universitaria. Música da Universidade Federal do Ceará (2000-2001).

### Actividades artísticas.

- Nós “Caymmos” no samba (recital) – Coral da UFCA / 2014.
- Nós, a primavera e a música (recital) – Coral da UFCA / 2013.
- Numa sala de reboco (recital) – Grupo Retalhos e Fuxicos / 2012.
- Experiências musicais (recital) – Coral da UFCA / 2011.

### **Actividades científicas.**

- Luthiers do Cariri cearense (2015).
- Proposta de construção de um programa para musicalização de crianças no Cariri cearense: uma abordagem a partir dos agrupamentos musicais tradicionais da região e do modelo C.L.A.S.P. de Swanwick (2015).
- Caracterização dos agrupamentos da música do Cariri cearense (2011-2012).
- Discutindo as formas de transmissão musical no Cariri cearense (2010-2011).
- A contribuição da música do Cariri à cultura musical brasileira (2010-actual).

### **Grupos de investigación / actividades y resultados**

- Luthiers do Cariri cearense.
  - Página Web [[www.luthiersdocariricearense.com.br/](http://www.luthiersdocariricearense.com.br/)].
- CEMUC - Centro de Estudos Musicais do Cariri.
  - Página Web [[www.cemuc.com.br/](http://www.cemuc.com.br/)].
- Agrupamentos musicais do Cariri cearense.
  - Página Web [[www.agrupamentosmusicais.com.br/](http://www.agrupamentosmusicais.com.br/)].
- MAPEAMUS – Mapeando espaços e realizando ações musicais no Cariri.
  - Página Web [[www.mapeamus.com/](http://www.mapeamus.com/)].

### **Publicaciones.**

#### ***Livros publicados***

- MATTOS, Márcio; ALMEIDA, J. R. M. *Conexões de saberes musicais*. 1. ed. Fortaleza: 2013. v. 1.
- COOPAT, Carmen Maria Saenz (Org.); MATTOS, Márcio (Org.). *Agrupamentos da música tradicional do Cariri cearense*. 1ª. ed. Fortaleza: Quadricolor, 2012.

#### ***Capítulos de livros***

- SILVA, A. P. N.; FIGUEIREDO FILHO, J. A. A.; MATTOS, Márcio; CUNHA, M. O.; RODRIGUES, Q.A. *MAPEAMUS mapeando espaços e realizando ações musicais no Cariri cearense*. In: José Robson Maia de Almeida. (Org.). Artes do Fazer: música e extensão universitária na UFC. 1ed. Fortaleza: Imprima Soluções Gráficas Ltda, 2013, v. 1.
- GONÇALVEZ, CARLAIZES BORGES; ALENCAR, J. Y. B.; LANDIM, I. L.; MATTOS, Márcio. *Coral da UFC Cariri*. In: José Robson Maia de Almeida. (Org.). Artes do Fazer: música e extensão universitária na UFC. 1ed. Fortaleza: Imprima Soluções Gráficas Ltda, 2013, v. 1.

#### ***Artigos completos publicados em periódicos***

- MATTOS, Márcio; TORRES, Ricardo Romcy; JUVÊNIO, Antônia Nádia; SABINO, Francisca; IZAELLE; FALCÃO, Rebeca; BRANDÃO, Uiara; SCHUSTER, Roberto. *Marketing Cultural: um estudo de caso do Festival de Jazz & Blues de Guaramiranga*. Lectura (Fortaleza), Fortaleza, v. 1, n.3, 2005.
- MATTOS, Márcio. *Por que não estudamos nossa música? Questionamentos a cerca do conteúdo curricular do Curso de Graduação em Música da Universidade Estadual do Ceará*. Lectura (Fortaleza), Fortaleza, v. 1, n.1, p. 67-73, 2004.

***Trabalhos completos publicados em anais de congressos***

- MATTOS, Márcio. *O regional de choro no baião de Luiz Gonzaga*. In: X Congreso de la IASPM-AL, 2013, Cordoba. Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), 2012. p. 844-849.
- ALMEIDA, J. R. M.; MATTOS, Márcio; GINO, I. R. L.; ANJOS, F. W.; SILVA, M. A. *Curso de Licenciatura em Educação Musical da UFC Cariri: no caminho das singularidades ao encontro da coletividade pedagógico-musical*. In: II Encontro Regional da ABEM Nordeste - II Fórum Norte-Rio-Grandense de Educação Musical, 2010, Natal. Políticas Públicas em Educação Musical: dimensões culturais, educacionais e formativas, 2010.
- MATTOS, Márcio. *Forró: gênero ou estilo?* In: IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la IASPM, 2010, Caracas, Venezuela. Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina. Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2010. p. 113-120.
- MATTOS, Márcio. *Os Conjuntos de Forró: dos Trios às Bandas*. In: I Seminário Nacional Experiências Musicais, 2008, Fortaleza. Experiências Musicais. Fortaleza: EDUECE, 2008. p. 83-92.

**Premios.**

- *Premio de estímulo a la Música*, Secretaría del Estado de Ceará Cultura / SECULT. (2004).
- *Melhor projeto de Difusão Cultural* com o Coral Seios da Face. Universidade Federal do Ceará / UFC (2000).