



O FORRÓ COMO NARRATIVA DE UMA IDENTIDADE SERTANEJA NORDESTINA BRASILEIRA

Salatieu Magno (Salatieu Magno Siqueira Alves)

Mestrando em História

UNICAP

salatieldecamarao@gmail.com

RESUMO: O objetivo desta pesquisa é investigar a construção de uma cultura urbanizada por meio da adaptação da cultura camponesa sertaneja nordestina aos padrões e gostos urbanos, ressignificando suas tradições e popularizando-as com a influência da indústria fonográfica no Brasil, entre 1947 e 1966. Isto é, o projeto de pesquisa em andamento busca analisar a criação de uma identidade sertaneja nordestina brasileira por meio de canções desenvolvidas pelos compositores e letristas Zé Dantas, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, que posteriormente foi classificada como, Forró. Eles, sob a influência da indústria fonográfica brasileira, codificaram canções com o propósito de conquistar o crescente público migrante nordestino que se locomoveu para o Rio de Janeiro e São Paulo, durante o processo de construção, urbanização e industrialização das cidades. A intenção de seus criadores, era, entre outras, a de sensibilizar os migrantes nordestinos, evocando um sentimento de saudade e conexão com sua terra natal, fortalecido pela memória individual de cada um, ou seja, transformaram e modernizaram a música do interior nordestino, massificando-a, industrializando-a e estabelecendo um discurso tradicionalista plural, inspirado pelo regionalismo e apresentando um texto informativo.

Palavras-chave: Música; Identidade; Cultura.

O objetivo deste estudo é examinar a construção de uma cultura urbanizada por meio da adaptação da cultura popular sertaneja nordestina aos padrões e gostos urbanos. Este processo envolve a ressignificação de suas tradições e a massificação cultural, influenciada



pela indústria fonográfica no Brasil, no período compreendido entre 1947 e 1966. Isto é, iremos analisar uma elaboração de uma identidade sertaneja nordestina brasileira, por meio de canções, que foi desenvolvida pelos compositores e letristas Zé Dantas¹, Humberto Teixeira² e o intérprete, compositor e letrista Luiz Gonzaga³, que posteriormente foi classificada como um estilo artístico, chamado: Forró Pé de Serra⁴. Friso, que a musicografia constituída por esses três personagens em parceria contabiliza em 55 canções, sendo 36 canções, parceria entre Zé Dantas com Luiz Gonzaga e entre a parceria de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, foram 19 canções. Eles influenciados pela indústria fonográfica no Brasil, codificaram as matrizes sertanejas nordestinas, urbanizando-se conforme os padrões e gostos citadinos. Em outras palavras, a cultura camponesa sertaneja nordestina e seu conceito de tradição foram resignificadas e industrializadas⁵.

¹ Nasceu na cidade de Carnaúba, distrito de Pajeú das Flores (alto Sertão) no interior de Pernambuco, no dia 27 de fevereiro de 1921. Filho do velho Coronel José de Souza Dantas de quem herdou o próprio nome e também o apogeu as coisas do nosso sertão. Como estudante frequentou os colégios Nóbrega, Marista e Americano Batista secundariamente ingressou na Universidade Federal de Pernambuco para cursar medicina. Apesar de estar no mundo acadêmico nunca esquecia sua paixão pelo Sertão nordestino, desde criança observava e assimilava as coisas de lá, toda aquela cultura oral tão rica da cultura popular nordestina. Gostava de escutar aquele linguajar, aquelas músicas fanhosas e ia aprendendo os ditados, as cantorias, a sabedoria de lá.

² Humberto Teixeira (1915 - 1979), nasceu na cidade de Iguatu (Sertão central) no interior de Ceará. Ele vivia no Rio de Janeiro desde 1930, estudou Medicina, mas se formou em Direito em 1943. Paralelamente à advocacia, tinha uma intensa atividade musical, iniciada com o estudo da flauta e do bandolim na infância. Em 1934 participou do concurso de músicas carnavalescas promovido pela revista O Malho, tirando o primeiro lugar com a música "Meu pedacinho", tinha muitas músicas gravadas, cuja maioria, no entanto eram valsas, cantigas, sambas, modinhas nada tinha de especificamente nordestino. Quando conheceu Gonzaga, em agosto de 1945, já era um músico conceituado, e deste encontro nasceu uma grande parceria.

³ Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989), nascido em 13 de dezembro de 1912 na Fazenda Caiçara, no sertão do Araripe, município de Exu, Pernambuco, foi um dos mais influentes músicos brasileiros do século XX. Conhecido como o "Rei do Baião", Gonzaga desempenhou um papel fundamental na popularização da música nordestina em todo o Brasil. Na década de 1940, Gonzaga começou a se destacar no cenário musical com seu estilo único. Além de sua contribuição musical, Gonzaga também influenciou gerações de músicos e continua a ser celebrado por sua importância cultural e artística. Sua vida e obra continuam a ser estudadas e admiradas, refletindo sua posição como um dos grandes pilares da música popular brasileira.

⁴ A partir de incursões bibliográficas e pesquisa de campo, compreendemos que o termo "forró" é uma categorização da indústria cultural que abrange tanto um gênero musical quanto seus subgêneros, além das danças associadas a cada um desses subgêneros.

⁵ Eles moldaram signos rítmicos, melódicos, harmônicos, linguísticos, vocais e corpóreo-táteis no movimento dinâmico entre referências da cultura oral nordestina, referências urbanas e a referência nacional-popular estatal. Dessa forma, utilizaram elementos simbólicos nas letras, instigando o subconsciente dos migrantes através de lembranças das relações humanas no campo e do sentimento de saudade, criando uma conexão entre o passado e o momento de êxodo das populações rurais para os centros urbanos. Assim, compreendemos que



As canções surgiram com o propósito de conquistar o crescente público migrante nordestino que se locomoveu para o Rio de Janeiro e São Paulo, durante o processo de construção, urbanização e industrialização das cidades, isto é, emergiu um novo nicho a ser explorado pelo mercado fonográfico. Esses migrantes, desempenharam papéis importantes na dinâmica de construção das estruturas e engrenagens sociais da cidade, assim como nos contrastes sociais, econômicos e culturais, estavam constantemente presentes, negociando espaços, poderes e conhecimentos. Através desse entendimento, Gonzaga, Humberto e Zé Dantas, inspirados na cultura popular sertaneja nordestina por meio de elementos do cotidiano no campo, codificaram uma criação musical sem precedentes na história da música popular brasileira.

O objetivo era despertar no público camponês da região demográfica citada, um engajamento, atraindo essa plateia para consumir um novo produto artístico. Dessa forma, esses compositores e letristas renovaram, transformaram e modernizaram a música "nordestina", amplificando-a através da rádio e expandindo seu campo de memória por meio do Forró. Destaco que, devido às suas contribuições significativas para a complexa interseção entre história, cultura e identidade, utilizo a teoria do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior como base teórica para argumentar neste trabalho sobre como esses elementos se entrelaçam na formação da identidade sertaneja nordestina brasileira. Com base na teoria de Albuquerque Júnior, ressalto que a construção dessa identidade se fundamenta em uma análise crítica dos processos históricos, revelando como a colonização, o ambiente geográfico e as dinâmicas socioeconômicas moldaram as características distintivas do sertanejo (ALBUQUERQUE, 2009).

Também recorri à tese da historiadora Jurema Mascarenhas Paes, para fundamentar teoricamente este trabalho por meio de uma análise detalhada das letras, melodias e instrumentos específicos do forró. Paes argumenta que o forró, como gênero musical, reflete uma fusão de influências culturais intimamente ligadas à vida social e histórica do sertão

os três personagens transformaram e modernizaram a música "nordestina", codificando-a dentro de um processo de urbanização estabelecido pela indústria fonográfica e ampliado pela tecnologia do disco e do rádio.



nordestino. Sua análise do forró como expressão cultural é fundamentada em teorias que intersectam música, identidade e história regional do Nordeste brasileiro. Ao examinar a evolução do forró ao longo do tempo, Paes afirma que esse estilo musical se consolidou como um importante meio de expressão cultural e identitária para as comunidades sertanejas, transmitindo não apenas valores sociais e históricos, mas também suas experiências cotidianas e aspirações (PAES, 2009).

Por fim, baseio-me também na teoria da musicista cearense, Dra. Elba Braga Ramalho. Ela investigou como o gênero e seus subgêneros musicais contribuíram para a construção e preservação de uma identidade sertaneja nordestina, destacando sua importância como forma de resistência cultural e afirmação de uma identidade regional própria. Ramalho enfatiza que o Forró, com sua rica fusão de músicas e canções que retratam a vida cotidiana e os anseios das comunidades sertanejas nordestinas, desempenha um papel essencial na celebração e transmissão das tradições do campo na região do Nordeste brasileiro, fortalecendo a coesão social e a conexão emocional das pessoas com sua herança cultural (RAMALHO, 2010).

Por meio da argumentação apresentada, justificamos a relevância da importância desta análise histórica, que tem como objetivo esclareça o conceito de que foi a indústria fonográfica que adotou uma categorização para uma cultura específica denominada Forró Pé de Serra. Este conceito deve ser compreendido em sua totalidade, levando em consideração o significado do contexto sociocultural, histórico, econômico e, essencialmente, político. Evidencio, que neste estudo ilustraremos como Gonzaga trouxe das memórias da cultura popular sertaneja nordestina através da intuição sensível uma abdução⁶ dos elementos sonoros⁷ que codificados constituíram uma identificação sensorial, dentro de uma lógica de

⁶ Abdução – significa buscar uma conclusão pela interpretação racional de sinais, de indícios, de signos; ou seja, uma espécie de intuição, mas que não se dá de uma só vez é realizado passo a passo para chegar a um remate.

⁷ Melodia – significa uma sequência de notas de diferentes sons, organizadas numa determinada forma, de modo a fazer “sentido musical” para quem escuta.



cadências de caráter modal⁸ e uma percepção rítmica⁹ distinta, absorvida pela sua vivência nas festas comunitárias e nas diversas celebrações profanas e religiosas em sua terra natal (Exu-PE), tanto como ouvinte como músico.

Isto é, Gonzaga trouxe consigo a sonoridade modal, absorvida pela sua vivência e atuação profissional como sanfoneiro na região onde nasceu, e esta sonoridade foi "friccionada"¹⁰ com as referências tonais¹¹ que o músico foi adquirindo durante sua atuação no *mangue*, principal bairro do meretrício carioca, onde trabalhou em diversos bordéis. Mas, principalmente dentro de seu cotidiano de instrumentista na gravadora RCA Victor onde teve contato com grandes maestros e músicos virtuosos, e igualmente nas rádios. Do mesmo modo esclareceremos como, Humberto e Dantas acarretaram por meios simbólicos os elementos constituídos nas letras, instigando o subconsciente destes migrantes por meio de lembranças das relações humanas no campo, e o sentimento de saudade, fazendo uma conexão entre o passado e o momento de êxodo das populações rurais para os centros urbanos.

Para que o conceito de uma identidade camponesa sertaneja nordestina brasileira prosperasse por meio de canções, discursos e outros meios, foi necessário que ocorressem alguns fatores significativos. Nesse contexto, destaco que Gonzaga utilizou uma sonoridade modal 'friccionada' com referências tonais, com o intuito de evocar uma característica de "tradição"¹². Exemplo as canções: "Vem Morena"¹³ e "Vozes da Seca"¹⁴. Ele ainda buscou uma sonoridade no acordeão modo de piano (instrumento conhecido na região do nordeste do Brasil, como: sanfona) que se assemelhou ao da rabeca, do pífano; assim como, transporta uma forma de tocar no acordeão diatônico (denominado no sertão nordestino do Brasil,

⁸ O termo modal – significa uma construção de uma série de sons melódicos pré-definido.

⁹ O termo percepção rítmica – é a capacidade de perceber as divisões como parte de uma linguagem musical.

¹⁰ O termo ficção – dentro do conceito teórico musical significa utilizar o conhecimento técnico aplicado em um estilo ou gênero musical, e empregar em outro gênero.

¹¹ O termo tonal - é utilizado para se referir a notas ou acordes que fazem parte de uma determinada tonalidade.

¹² Tradição – é algo corporificado em símbolos que lhe representam, com base em um repertório histórico, depois transmitido e preservado em uma rede de obrigações na qual aquele que recebe cria um vínculo com o doador que visa determinar suas ações (SOUZA, 2007, p.22).

¹³ Reg. N°800643b, pela RCA Victor, gravada em 1949, dos compositores Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

¹⁴ Reg. N°801193b pela RCA Victor, gravada em 1953, dos compositores Luiz Gonzaga e Zé Dantas.



como: sanfona de oito baixos), conhecida como: “miudinho”; para executar na sanfona (modo de piano); criando então, uma técnica específica no fole, muito semelhante a uma técnica empregada na Europa, chamada de *Ricochet-Triolet*¹⁵, podemos observar a técnica em questão, na canção “Sala de Reboco”¹⁶.

Outro procedimento recorrente na elaboração das melodias é a utilização de notas repetidas, tais contornos melódicos foram almejados e desenvolvidos na confecção de um estilo “idiomático”¹⁷. Exemplo as canções: “Baião da Garoa”¹⁸ e “Qui nem jiló”¹⁹. Nesse período, Gonzaga considerou a importância de não apenas criar uma música com sotaque nordestino, mas também de compor letras, transformando-as em canções. Ele começou a acreditar que suas canções e sua voz teriam valor comercial, pois, segundo ele, havia uma multidão sem representatividade dentro da indústria cultural da época²⁰. Entretanto, não foi simples essa transição de instrumentista para cantor, por meio da resistência que ele encontrou entre os colegas e profissionais das rádios, até nas gravadoras, pois achavam a voz dele estranha, anasalada, médio-aguda, totalmente diferente das vozes médio-graves aveludadas, isto é, fora da padronização do mercado para os cantores na época; como: Chico

¹⁵ Ricochet-Triolet – é uma técnica de abri e fecha o fole da sanfona, constituída na Rússia, que agregou uma percepção rítmica no instrumento com rudimentos como: Single-Stroke, Double-Stroke e Paradiddle. Para compreendermos melhor essa forma específica de fazer jogo de fole (que se tornou um dos maiores signos sonoro do Nordeste), coloco como referência algumas músicas que nitidamente é perceptivo a técnica de fole instituída por Gonzaga. O andarilho, gravada em 1968, no disco de Luiz Gonzaga - São João do Araripe. Sabiá lá na gaiola e Trepá no coqueiro, todas duas gravadas em 1977, no disco de Luiz Gonzaga e Carmélia Alves.

¹⁶ Reg. P2PAP-1318, pela RCA Camden, gravada em 1964, dos compositores Luiz Gonzaga e José Marcolino.

¹⁷ O termo idiomático – significa à produção de uma técnica de executar próprio de um estilo.

¹⁸ Reg. N°800962^a – pela RCA Victor, gravada em 1952, dos compositores Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil.

¹⁹ Reg. N°34748b – pela RCA Victor, gravada em 1950, dos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

²⁰ Embora, destaco que vários artistas migrantes desde a década 1920, tentaram se estabelecer no mercado, como: Os Turunas Pernambucanos, Os Turunas da Mauriceia, além do compositor cearense Catulo da Paixão e o violonista João Pernambuco. Assim como, os contemporâneos de Gonzaga, como: Zé do Norte, Jararaca e Ratinho, Manezinho Araújo, Lauro Maia, Luiz Vieira, dentre outros. Apesar destes artistas atingirem um certo êxito estimável no mercado, nas suas repetíveis épocas; Gonzaga explicou em uma entrevista ao Jornal O Globo, publicada em 17 de outubro de 1988, que eles não proporcionaram ao segmento de mercado específico que ele pretendia atingir, uma relevância considerável por meio de signos, de uma identidade sensorial e uma contextualização constitucional.



Alves, Orlando Silva, Carmem Costa, Nelson Gonçalves, Carmélia Alves. Além de um esquema epidérmico racial²¹, pelo fato dele ser um negro e de origem nordestina.

É relevante destacar que os progressos de Gonzaga foram fruto de muita perseverança e obstinação, pelo fato de ter negociado cada transformação, cada patamar novo, por ele alcançado. Simultaneamente ele enfrentava outra dificuldade, pois sabia que lhe faltava um respaldo poético, alguém capaz do desafio naquele momento de fundar uma representação original para aquele grupo específico, num esforço de construção e organização de símbolos que se constituíssem como seus códigos fixos, tentando ordenar um conjunto de visões que estabelecessem certas características estáticas para os migrantes. Logo, surgiu a primeira parceira que foi com o Miguel Lima²², mas o seu raio cultural não era nordestino, não possuía a vivência, nem conhecimentos suficientes para um maior aprofundamento sócio musical, que atendessem aos objetivos de Gonzaga²³.

Sendo assim, ele continuava buscando outro parceiro para contextualizar seu entendimento sobre o sertão nordestino. Então, descobriu Raul Torres com quem fez relativo sucesso, com a canção “A Moda da Mula Preta²⁴”, que foi fácil de fazer, porque não tinha compromisso regional; mais ainda não era a pessoa certa, e continuou procurando, tentou uma nova parceria com o já famoso na MPB, Assis Valente, em cuja parceria criou a canção “Pão Duro²⁵”. Contudo, nenhum desses parceiros representava o que Gonzaga realmente desejava; nenhum deles possuía o entendimento necessário para elaborar um discurso que atendessem à demanda de “ordenação simbólica” dos migrantes. Mesmo assim, Gonzaga

²¹ Com base em estudos bibliográficos, buscou-se compreender o conceito de "esquema epidérmico racial". Esse termo justifica-se pelo fato de que uma pessoa de cor preta, ao entrar em qualquer espaço, não é vista apenas como um indivíduo, mas sim como uma representatividade. Esse fenômeno é identificado como "esquema epidérmico racial" (FANON, 2008).

²² Miguel era carioca da cidade de Valença, sendo assim, o seu raio cultural não era compatível com o objetivo, pelo fato dele não possuir a vivência, nem conhecimentos suficientes para um maior aprofundamento sócio musical, que atendessem aos objetivos de Gonzaga.

²³ “O nosso repertório, mesmo desprezioso, deu novo impulso aos ritmos regionais na época. Miguel Lima, apesar de ótimo parceiro não atendia bem como letrista as minhas aspirações... Era um grande poeta! Seus versos eram graciosos inteligentes, mas sem sabor sertanejo”. Depoimento de Gonzaga no livro de José de Jesus (FERREIRA, 1986, p.106).

²⁴ Reg. N° 800580a – pela RCA Victor, gravada em 1948, do compositor Raul Torres.

²⁵ Reg. N° 800440a – pela RCA Victor, gravada em 1946, do compositores Luiz Gonzaga e Assis Valente.



continuava em busca de um poeta cuja linguagem atendesse a essa necessidade. Foi então que ele procurou o cearense Lauro Maia para uma possível parceria, mas Lauro não demonstrou interesse em sua ideia.

No entanto, Lauro mencionou seu cunhado, também cearense da cidade de Iguatu, com quem fazia parceria desde que chegou ao Rio de Janeiro. Segundo Lauro, seu cunhado era um excelente letrista e recomendou que Gonzaga o procurasse. Seu nome era Humberto Teixeira. Em agosto de 1945, Gonzaga conheceu Humberto, e dessa reunião nasceu uma grande parceria. Eles dialogando chegam à conclusão que a cultura popular era o inventário do inconsciente regional, uma espécie de estrutura ancestral que permitia o conhecimento espectral da cultura nordestina. Por meio deste entendimento, eles estabeleceram um discurso produtivo tradicionalista plural do Nordeste em formato de pronunciados inspirados no regionalismo com um texto informativo. Suas letras se encaixaram perfeitamente dentro das divisões rítmicas, nas quais consoantes e vogais foram colocadas de forma percussiva e melódica, dando liga ao processo dançante, de celebração ou de protesto, proposto por sua música, que circulou entre o sagrado e o profano.

Eles apostaram que seu público alvo, enxergava a cultura popular como um lugar da produção da memória; sendo assim, Humberto e Gonzaga começaram a estabelecer discursos reminiscentes construindo um processo de afirmação da identidade local, através da construção de uma continuidade e de uma tradição. Então em 1949, nasceu uma nova parceria, uma daquelas inesquecíveis como Noel Rosa e *Vadico*, Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Zé Dantas trouxe o pitoresco linguajar caboclo nordestino, o caráter telúrico sertanejo que Gonzaga tanto buscava em suas parcerias. Juntos, esse trio procurou, por meio de suas canções, estabelecer um espaço idílico de saudade, onde o homem e a natureza ainda não se separaram. Sobre a batuta de Gonzaga junto com as parcerias de Humberto e Zé Dantas, uma criação musical sem precedentes nasceu na história da música popular brasileira; eles amplificaram a música “nordestina” por meio da rádio e ampliaram o seu campo de memória.



Para analisar a construção textual de identidade propagada pelo movimento artístico e cultural em questão, é fundamental ressaltar as diferenças entre as concepções poéticas daqueles que pertencem à cultura de tradição oral e até mesmo as culturas que interiorizou os instrumentos da escrita e da leitura. Nas culturas de tradição oral, o processo de conceber ideias ocorre a partir da relação de causa e efeito, ou seja, pelo acréscimo de uma ideia a outra. Por isso é que, frequentemente, se observa na poesia rural do Nordeste do Brasil um processo de criação coletiva que bem se adapta ao modo de concepção de causa e efeito. Dito isto, iremos explicar sobre a questão textual estabelecida primeiramente por Gonzaga, Humberto e Zé Dantas. Eles começam a construir uma dialética por meio de dois conceitos que Maurice Halbwachs²⁶ define como: a memória autobiográfica e a memória histórica, a primeira apoia-se na segunda e a segunda é mais ampla e geral que a primeira. Segundo Halbwachs, no grupo social que o tempo se estabiliza se torna sociável e transmissível, e o que seria imagens passageiras e particulares ganha permanência²⁷.

Isto é, eles produziram uma cotação de tradição através de elementos estruturantes para a formação de uma identidade sertaneja nordestina. Por meio do elemento individual, eles definiram um conjunto de tradições que atuariam na forma normativa, impondo restrições e padrões de orientação para o indivíduo, padrões que fossem consideradas socialmente validadas, e por meio da qual os migrantes pudessem interagir com os membros de sua etnia, ou seja, buscaram nas suas identidades individuais semelhanças, características; que foi relativamente fácil, pois suas terras natais são de regiões próximas²⁸. Sendo assim, codificaram a poesia rural do sertão nordestino brasileiro, adaptando-o ao modo de concepção de causa e efeito. A contextualização foi feita introduzindo um fluxo de signos em uma linguagem direta, dentro de um conjunto de circunstâncias em que se produziriam três metas, ou seja; funções correspondentes:

²⁶ HALBWACHS, 1990, p.49.

²⁷ Ibidem, 1990, p.123.

²⁸ Gonzaga era do município de Exu pertencente ao sertão do Araripe em Pernambuco, Humberto era da cidade de Iguatu referente ao sertão Central do Ceará e Zé Dantas era da cidade de Carnaíba, que faz parte do sertão do Pajeú no interior de Pernambuco.



1. Domínio do discurso: refere-se ao que está acontecendo, à natureza da ação social.
2. Relações do discurso: refere-se à natureza dos participantes envolvidos na interação.
3. Modo do discurso: refere-se às funções particulares que são determinadas pela língua na situação observada.

1. O texto trouxe à tona a experiência de um povo pobre, buscando afirmar o que consideravam “uma cultura marginalizada”. Mas do que reproduzir a visão tradicional camponesa, ajudou essa cultura a se atualizar, reafirmar-se em outro nível. Longe de ser uma visão do passado, é uma visão do presente, de um grupo social e regional marginalizado²⁹, que resiste à destruição completa de seus territórios tradicionais, mas que para isso tem de construir novos territórios que, imaginariamente, continuam os anteriores. Mas do que um fenômeno de resistência cultural, o movimento artístico Forró por meio de suas músicas e canções participaram da atualização de todo o arquivo cultural do migrante diante das novas condições sociais que enfrenta nas grandes cidades³⁰. O nordeste de Gonzaga, Humberto e Zé Dantas é criado para realimentar a memória do migrante.
2. No sentido discursivo, se fez e emergiu enquanto linguagem estética, enquanto forma no entre lugar campo-cidade, enredada a estratégias de sobrevivência de milhares de migrantes. Portanto, mesmo permeada de saudade, permanências e resistências perante a mudança, ela foi móvel e movediça, pois se fez no campo da vivência, entre concessões e atritos, se transformando de acordo com a lógica embrionária fluida, não-linear, da mestiçagem. É fecunda às relações de negociações e conflitos, de atrito e fluidez que

²⁹ Em 1920, com a melhora econômica na Europa houve uma parada brusca nas imigrações estrangeiras, pois com a possibilidade de se afirmar no seu país de origem, as pessoas optaram por ficar. Entretanto o Sudeste do Brasil crescia, tendo assim uma necessidade de mão-de-obra para as lavouras de café; também neste período, São Paulo estava passando por um intenso crescimento e processo de urbanização e industrialização, transformando-se em uma metrópole moderna. Sendo imprescindível uma política de subsídios que estimulasse o processo migratório interno da região Nordeste para região Sudeste. A partir de 1930, passou a ser estimulada de forma oficial, a migração nordestina para o Estado de São Paulo. Os migrantes começam a fazer parte dos contrastes sociais econômicos e culturais. Entretanto foi imposto na mídia do Sudeste de uma forma sutil e preconceituosa, o migrante nordestino como figura cômica, caricata, grotesca; ou seja, motivo de chacota. Nos centros urbanos das capitais sulistas a sociedade tinha um entendimento superficial distorcido dos nordestinos, insinuando de forma negativa e generalizante através dos termos como: “Paraíba” no Rio de Janeiro e “baiano ou pau-de-arara” em São Paulo; como sinônimos de mau gosto, violência, má-educação, incapacidade intelectual, pobreza e rusticidade. O esquema epidérmico racial imposto discretamente nesta época é muito mais complexo do que uma diferença de região. No Brasil na região Sudeste, em específico no Estado de São Paulo, que era formado por uma população, na sua maioria descendente de imigrantes italianos, irá construir um conceito de regionalismo, criando um discurso que estabeleceu um corte muito abrangente, dividindo o país basicamente em “Norte” e “Sul”. Justificando as diferenças entre os locais do país como reflexo da natureza, do meio e da raça. Em sua perspectiva, as variações de clima, de vegetação, relevavam as diferenças de hábitos, de práticas sociais e políticas; e principalmente a composição racial do povo; isto é, um povo inferior, mestiço. Diante desses diversos discursos regionais, começa a ser atingido a alto-estima da população de migrantes nordestinos, que passariam a ter vergonha de sua própria origem.

³⁰ GRUZINSKI, 2001, p. 61.



permearam a sua existência e sua vida cotidiana, cheia de contradições. Chamando assim a atenção para os seus problemas, para as suas tradições e suas possibilidades, referências e visões de mundo.

3. Função³¹– primeiramente descreveu o objetivo, neste caso, abordava sobre os valores do povo nordestino, como: seu amor por sua terra, a sua fé e devoção, a resistência do povo sertanejo, a sua ligação com a família, costumes morais do povo nordestino. Secundariamente falou sobre a migração do nordestino e o sentimento de saudade da sua terra de origem, da sua família que permaneceu no Nordeste, falou sobre a diferença da forma de viver do povo da região urbana para o povo do interior.

- 3.1. O argumento³²– que é a peça secundária da função, foi direcionado ao povo nordestino com uma expressão musical que recuperasse sua autoestima, seu valor cultural e postasse perante a sociedade brasileira sua verdadeira imagem.
- 3.2. Estrutura³³– a forma empregada foi através do cancionário popular tradicional, utilizando duas técnicas específicas, são elas: o estilo declamatório³⁴ de cantar e a estrutura simétrica³⁵ de frases articuladas; ou seja, foram urbanizadas as canções com estrutura em estrofes que é uma característica muito comum aos desafios dos cantadores nordestinos.

Dentro desta metodologia atuaram definindo padrões de comportamento e compreensão compartilhados pelos sertanejos migrantes nordestinos, e aceitos exatamente por serem compreendidos como tradicionais, ou seja, os ouvintes daquele perfil demográfico, se enxergavam como herdeiros de um passado em comum, de uma maneira ou de outra, a todos os membros daquele grupo social. Destaco, que as características dos textos propagados mediante as canções dos subgêneros musicais pertencente ao movimento artístico e cultural em questão, foram feitos com uma linguagem direta, nelas contém informações específicas sobre o Forró: fala como dançar, sobre os instrumentos musicais do estilo, lembranças de um amor, alegria, tristeza, namoro, paixão, frustração, vida conjugal e as lindas mulheres morenas sertanejas; além da maior festa religiosa nordestina (em

³¹ É uma intenção para a realização de algo derradeiro, seja no propósito de prelúdio na natureza animada, inanimada ou na consciência coletiva, por meio de dança, ritual dentre outros.

³² Geográfica, cronológica, etnográfica dentre outros.

³³ Linear, segmentada, repetitiva entre outros.

³⁴ É a forma de cantar uma melodia inteiramente submetida ao ritmo das palavras, forma peculiar utilizada nos versos populares na região sertaneja do Nordeste.

³⁵ São frases articuladas nas canções com estrutura em estrofes (que é uma característica muito comum aos desafios dos cantadores nordestinos).



homenagem a São João), também aborda sobre outros santos católicos, como: São Pedro, Nossa Senhora da Aparecida dentre outros; diz as características da festa, como: rituais típicos, gastronomia, roupas, adereços, objetos típicos da região, a agricultura, a fauna e a flora.

Para uma melhor compreensão da constituição textual da identidade empregada, analisaremos duas canções: uma criada por Gonzaga e Zé Dantas, e outra por Gonzaga e Humberto Teixeira. A primeira canção que iremos examinar é "Pisa no Pilão"³⁶. Utilizando uma linguagem poética, a canção apresenta um estilo declamatório e uma estrutura simétrica. Ela é marcada por características instrumentais que evocam a batida no bojo da viola dos repentistas, uma forma primitiva do baião conhecida como "baião de viola". A escolha do baião como base musical não é acidental; ela reforça a conexão entre o trabalho físico e a música, evidenciando como as atividades do cotidiano sertanejo nordestino são acompanhadas por uma pulsação musical natural. Inspirados pelo sentimento de saudade que os migrantes sentiam de seus costumes na zona rural e das tradições de sua terra natal, Zé Dantas e Luiz Gonzaga lançaram em 1961 a canção "Pisa no Pilão". Utilizando uma linguagem simples e acessível, a dupla celebra e retrata as práticas tradicionais e a importância da cultura popular na formação da identidade nordestina.

Se janeiro é mês de chuva
Fevereiro é pra plantá
Em março o milho cresce
Em abril vai pendurar
Em maio tá bonecando
No São João tá bom de assar
Mas, em julho o milho tá seco
É tempo morena pra gente pilá.

Em suma, "Pisa no Pilão" faz uma ode à cultura popular nordestina, retratando uma cena típica da vida no sertão: o ato de pisar no pilão, uma prática antiga utilizada para preparar alimentos, como a farinha de mandioca. A letra evoca imagens de trabalho comunitário e vida coletiva, onde o pilão, além de sua função prática, simboliza a força da cultura e das

³⁶ Reg. N° 107.0388, gravada em 1961, dos compositores Luiz Gonzaga e Zé Dantas.



tradições transmitidas de geração em geração, isto é, Zé Dantas e Gonzaga trazem um discurso nesta canção que a vida no sertão é marcada pela solidariedade e pelo trabalho conjunto, pois o ato de pisar no pilão raramente é realizado sozinho; é uma atividade que reúne várias pessoas, seja da família ou da comunidade, ou seja, os autores defendem uma narrativa de construção de uma identidade sertaneja nordestina, onde a força da coletividade é um elemento central.

Enfim, "Pisa no Pilão" é uma canção marcada por sua simplicidade, refletindo a vida cotidiana do sertanejo. Essa simplicidade, no entanto, não diminui a profundidade da canção; ao contrário, ela ressalta a beleza e a dignidade das práticas rurais. Gonzaga e Dantas conseguem transformar um ato comum em uma poderosa metáfora para a resistência e a continuidade da cultura nordestina. Assim, essa canção pode ser vista como uma celebração das raízes culturais do Nordeste, destacando práticas que, embora simples, carregam um profundo significado identitário. Ao exaltar uma tradição do sertão, os autores também enaltecem a resiliência e a força da cultura nordestina.

A segunda canção a ser analisada, chama-se: "Estrada de Canindé"³⁷, composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, é uma obra que encapsula a alma do sertão nordestino, destacando a relação íntima entre o homem e o ambiente em que vive, ou seja, a letra reflete a ideia de que, mesmo em um ambiente hostil, onde as distâncias são longas e os recursos escassos, o sertanejo mantém um espírito de resistência e uma conexão profunda com sua terra. A canção não ignora as dificuldades, mas as coloca em perspectiva, sugerindo que o amor pela terra e pela cultura supera as adversidades. Destaco, que a estrada, na canção, foi colocada como um símbolo de saudade e pertencimento. A letra sugere que, por mais que o sertanejo possa se afastar, há sempre um desejo de retorno, uma ligação inquebrável com o sertão.

Essa saudade é um tema recorrente no discurso do movimento artístico e cultural, Forró, que constantemente explora a relação entre o homem e sua terra natal. Não posso

³⁷ Reg. N° 800744b – pela RCA Victor, gravada em 1950.



deixar de citar que a sanfona, mais uma vez, é o instrumento central, criando uma atmosfera que é ao mesmo tempo melancólica e esperançosa. A canção consegue, através de sua simplicidade melódica, transmitir a vastidão do sertão e a profundidade dos sentimentos dos que o habitam.

Artomove lá nem sabe se é home ou se é muié
Quem é rico anda em burrico
Quem é pobre anda a pé
Mas o pobre vê nas estrada
O orvaio beijando as flô
Vê de perto o galo campina
Que quando canta muda de cor
Vai moiando os pés no riacho
Que água fresca, nosso Senhor
Vai oiando coisa a grané
Coisas qui, pra mode vê
O cristão tem que andá a pé

Friso, que "Estrada de Canindé" é uma canção que vai além de uma simples descrição geográfica; é uma obra que encapsula a essência do sertão e do sertanejo. Gonzaga e Teixeira, através de sua parceria, criaram uma peça que celebra a resiliência, a beleza e a cultura do Nordeste. A estrada, como símbolo central, representa tanto as jornadas físicas quanto as emocionais, destacando a conexão profunda entre o homem e a terra. A canção é um testemunho da força do sertanejo e de sua capacidade de encontrar beleza e significado em meio às dificuldades do cotidiano. Enfim, eles utilizam a canção para celebrar o sertão, não como um lugar de miséria, mas como um espaço de vida, cultura e tradição, isto é, ela serve como um lembrete do valor e da riqueza da cultura nordestina, resistindo à marginalização e reivindicando seu espaço no cenário nacional.

Concluindo este trabalho apresentado no XV Encontro Estadual de História, compartilho minhas considerações finais argumentando que é fundamental ressaltar que, sob a liderança de Luiz Gonzaga junto com as parcerias de Humberto Teixeira e Zé Dantas, uma expressão musical única surgiu na história da música popular brasileira. Esses artistas não apenas revitalizaram e modernizaram a música nordestina, como também projetaram para além de suas fronteiras regionais, utilizando o rádio para expandir seu alcance e garantir seu lugar na memória cultural do país. Ao longo das décadas, surgiram numerosos discípulos



que, inspirados por essa tríade, apoiaram a propagação de uma visão singular do Nordeste, exaltando seu povo, sua paisagem e sua cultura.

Essa narrativa, centrada na identidade sertaneja nordestina, foi magistralmente construída a partir do movimento artístico denominado Forró, alicerçado na saudade e na tradição. Gonzaga, Humberto e Zé Dantas ilustraram, através de um processo diversificado, um ideário regionalista que transcendeu o tempo, sendo reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, eternizando assim a importância dessa manifestação cultural que expressou uma visão única sobre um grupo social específico da nação brasileira.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**, 2ºed. - São Paulo: Cortez, 2009.

FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 1952.

FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga O Rei do Baião**: sua vida, seus amigos, suas canções. Ática, São Paulo, 1986.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. 2ª ed. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

RAMALHO, Elba. In: FONTELES, Bené (Org.). **O rei e o baião**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Identidade nacional e modernidade brasileira**: o diálogo entre Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.



DISSERTAÇÃO E TESES

PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em noite de festa: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)**. 2009. 305 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

FONOGRÁFICAS

CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. **Baião da Garoa**. São Paulo: RCA, 1952. L. A (Reg. N°800962a), 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.

DANTAS, Zé. **Pisa no Pilão**. In: GONZAGA, LUIZ. Pisa no Pilão (Festa do Milho). São Paulo: RCA Camden, 1963. L. B (107.0388. b) faixa 1, 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo. 107.0388. 12 polegadas.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. **Vem Morena**. São Paulo: RCA, 1949. L. B (Reg. N°800643b), 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.

_____; GONZAGA, Luiz. **Vozes da Seca**. São Paulo: RCA, 1953. L. B (Reg. N°801193b), 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.

MARCOLINO, José; GONZAGA, Luiz. **Numa Sala de Reboco**. In: GONZAGA, LUIZ. A Triste Partida. São Paulo: RCA Camden, 1964. L. B (P2PAP-1318) faixa 1, 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, mono. 107.0079. 12 pol.

TEIXEIRA, Humberto; GONZAGA, Luiz. **Estrada de Canindé**. São Paulo: RCA Victor 1950. L. B (Reg. N°800744b), 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.

_____; GONZAGA, Luiz. **Qui Nem filó**. São Paulo: RCA, 1950. L. B (Reg. N°34748b), 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.

TORRES, Raul. **A Moda da Mula Preta**. São Paulo: RCA, 1948. L. A (Reg. N°800580a), 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.

VALENTE, Assis; Gonzaga, Luiz. **Pão Duro**. São Paulo: RCA, 1946. L. A (Reg. N°800440a), 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.



XV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA

EXCLUÍDOS NA HISTÓRIA:
ENSINO, PESQUISA E CIDADANIA
GARANHUNS | 30 DE JULHO A 02 DE AGOSTO DE 2024