



"Lamento sertanejo": experiências diaspóricas e a reinvenção das identidades culturais nordestinas na música popular brasileira nos anos 1960 e 1970

André Rocha Leite Haudenschild

Introdução

Eu acho que foi a época da ascensão dos nordestinos. Eu sempre coloco isso como se fosse um movimento que existiu na música brasileira. Pelo fato de não ter sido rótulo, assim como a Bossa Nova, como o Tropicalismo, eu acho que não tem essa notoriedade como movimento, mas para mim é um dos movimentos mais fortes que houve na música brasileira foi a ascensão dos nordestinos. Essa leva que teve eu, Alceu, Fagner, Belchior, Amelinha, Zé Ramalho, Elba Ramalho. Eu acho que isso aí foi um movimento espontâneo. Não teve um título nem um rótulo feito Bossa Nova, feito Tropicalismo, mas ao mesmo tempo foi um movimento marcante que mudou o rumo da música brasileira, deu uma dimensão nova à música brasileira, principalmente trazendo o Nordeste, nacionalizando o Nordeste de uma maneira com muito mais riqueza, sem o preconceito que existia com o forró, com Luís Gonzaga, Jackson do Pandeiro. E se dando uma dimensão mais da MPB. Embora hoje em dia a mídia considere a gente sempre artista regional. Mas o trabalho da gente é um trabalho muito mais nacional, muito mais abrangente da MPB. É porque no Brasil a gente é considerado pelo Sul como música regional. Lá no Nordeste a gente é considerado música da MPB (Geraldo Azevedo apud BARROS, 2016).

O depoimento do violonista, cantor e compositor pernambucano, Geraldo Azevedo, é bastante oportuno para refletirmos sobre as múltiplas legitimações das identidades culturais nordestinas na música popular brasileira, a partir da segunda metade do século XX. Ele nos revela o “movimento espontâneo” de uma mesma geração de músicos nordestinos que, em suas obras, entre o final da década de 60 e o início dos anos 80, almejaram “trazer o Nordeste” para a cena cultural brasileira em um franco processo de legitimação da cultura nordestina. Em sua fala, ecoa também o ressentimento com as amarras identitárias que foram sendo construídas pelos meios de comunicação de massa sediados no Sudeste do país (o rádio e a televisão, principalmente), em relação à cultura popular nordestina, como o “preconceito com o forró, com Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro”, através de uma visão cultural sempre redutora e hegemônica. Ao nos informar que “embora hoje em dia a mídia considere a gente sempre artista regional”, o cantor nordestino alude aos significantes caricaturais da “invenção” de um Nordeste arquetípico: um universo rural e arcaico construído



através das representações das paisagens da seca, de seus retirantes, das festas populares e da religiosidade messiânica. Significantes identitários que ajudaram a construir um panorama estereotípico da cultura nordestina por muitas décadas no imaginário social brasileiro (ALBUQUERQUE JR., 2009). Além disso, o depoimento acima toca em uma questão central a respeito da legitimação de uma nova “música nordestina” pela indústria cultural brasileira desse período: como que essa música pode escapar do estigma de “música regional” e, ao mesmo tempo, possa ser legitimada como uma nova identidade musical em âmbito nacional?

Como sabemos, as identidades de uma cultura são, socialmente e culturalmente, “celebrações móveis” (HALL, 2001, p. 13). Portanto, devemos entender a versatilidade movente dessa geração de artistas nordestinos como a de tradutores de múltiplas identidades, os quais vivenciaram em suas vidas e obras uma determinante experiência diaspórica.¹ Assim sendo, compreenderemos aqui os processos identitários dessas representações a partir do discurso poéticomusical de seus mediadores culturais: compositores nordestinos, que, enquanto sujeitos sociais portadores de uma alteridade em relação ao universo cosmopolita, ousaram reinventar as imagens míticas e estereotípicas do universo sertanejo. Cantores-compositores herdeiros do incontornável legado cultural de Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi: artistas nordestinos que, em suas experiências diaspóricas em direção ao “Sul maravilha”, deslizaram sabiamente entre os universos culturais do “sertão” e da “metrópole” e foram capazes de se fazer reconhecidos.²

Antecedentes histórico-musicais

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

¹ A origem epistemológica do termo é grega, *diasporein*, cuja palavra significa “semear” e está relacionada à dispersão. Para Bonnici, as pessoas diaspóricas são aquelas que vivem longe de sua terra natal, real ou imaginária, mas a origem se mostra ainda enraizada pela língua falada, pela religião adotada ou por suas culturas produzidas (BONNICI, 2005, p. 23). Em nosso estudo, o utilizaremos inserido no contexto de um dos principais vetores migratórios brasileiros da segunda metade do século XX: o êxodo dos habitantes do Norte e Nordeste em direção às principais capitais do Sudeste do país, Rio de Janeiro e São Paulo.

² Assim como os mediadores culturais afrodescendentes advindos das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais do século XX e XXI, tais compositores nordestinos tiveram que aprender “a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas” (HALL, *op. cit.*, p. 89).



“Pau-de-arara”³

O processo de industrialização nacional no decorrer do século XX foi marcado por um intenso movimento migratório em direção às principais capitais do Sudeste brasileiro. Desde o final do século XIX, os habitantes rurais das regiões Norte/Nordeste do país, foram gradativamente desalojados de suas terras pelas condições precárias de vida e de subsistência (como a estagnação econômica, o coronelismo político e as implacáveis estiagens) e pela prosperidade econômica de outras regiões do território nacional. Fatores que foram determinantes para a aceleração do processo migratório nordestino em direção ao Sudeste, a partir da década de 1930 e, especialmente, na primeira metade da década de 1950 durante o período do segundo governo Vargas, quando essa migração acelera-se drasticamente (SINGER, 1976).⁴ Ao analisarmos os índices desse movimento migratório a partir dos anos 1960, podemos compreender o processo no qual os compositores e atores sociais aqui elencados irão transitar entre o “sertão” e a “metrópole” em seus trânsitos pendulares entre a desterritorialização de suas regiões natais e o impacto da vida cosmopolita vivenciado nas duas principais metrópoles do país.⁵ Entretanto, ao contextualizarmos o trânsito entre o universo cultural rural e o urbano devemos ter cuidado para não pensarmos de forma linear, “como se após o processo de modernização prevalecesse o novo, e o velho só sobrevivesse como resquício de um tempo anterior” (NAVES, 2010, p. 82), já que, no âmbito brasileiro, o “primitivo” e o “civilizado” convivem e já conviveram em diversos momentos históricos. Sendo assim, faz-se necessário reconhecermos que entre o “sertão” e a “metrópole” haverá sempre um espaço enunciativo de tradução cultural onde se localiza o sujeito social (em nosso caso, os compositores diaspóricos

³ “Pau-de-arara” (Luiz Gonzaga e Guio de Moraes), Luiz Gonzaga, 78 rpm *Luiz Gonzaga* (RCA Victor, 1952)

⁴ Na década de 1950, a maior parte da população nacional ainda vivia no campo (41 milhões), enquanto apenas um quinto da população residia nas cidades pequenas, médias e grandes (10 milhões), sendo que a população citadina enxergava a população rural com olhos de “gente atrasada” e “inferior”. “A vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual, mas, também, porque é considerada uma forma superior de existência. A vida no campo, ao contrário, repele e expulsa” (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 574).

⁵ No decorrer das décadas de 1960 e 1980, mais de 30 milhões de pessoas abandonaram a vida rural para viver nas cidades e, em 1970, mais da metade da população nacional já era urbana (56 por cento, precisamente). Fonte: *Estatísticas Históricas do Brasil: séries econômicas, demográficas e sociais de 1950 a 1988*. Rio de Janeiro: IBGE, 1990, p 36-7; Anuário estatístico do Brasil, Rio de Janeiro: IBGE, 2001, p. 2-15. Segundo o Censo Demográfico de 2010, apenas 15% da população brasileira ainda residia em áreas rurais.



nordestinos) chamado de *locus* de enunciação (BHABHA, 2005, p. 37-38), cujo conceito constata que a construção do sujeito discursivo dá através de um processo de hibridização entre as diferentes culturas do sujeito “colonizador” e do “colonizado”, criando um “terceiro espaço” ambivalente e inerente ao próprio ato de tradução cultural do discurso criativo.

Ao remontarmos às décadas de 1930 e 40, podemos identificar uma 1ª. geração diaspórica nordestina em nossa canção popular sendo “liderada” por Dorival Caymmi (1938) e Luiz Gonzaga (1939), na qual se inclui, entre muitos outros, os paraibanos, Jackson do Pandeiro (1954) e Sivuca (1955), o pernambucano, Dominginhos (1954), e o maranhense, João do Vale (1950). Assim como uma 2ª. geração diaspórica composta, entre outros, pelos baianos, Tom Zé (1965), Gilberto Gil (1965), Caetano Veloso (1965) e Capinan (1964), o piauiense Torquato Neto (1962) e, bem antes deles, o paraibano Geraldo Vandré (1952), que chegou ao Rio com seus pais ainda na juventude (NUZZI, 2015). E uma 3ª. geração diaspórica, composta por Alceu Valença (1971), Geraldo Azevedo (1971), Fagner (1971), Belchior (1971), Djavan (1972), Ednardo (1972), Vital Farias (1975), Zé Ramalho (1976) e Lenine (1979), entre uma lista infindável de outros artistas.⁶ Cabe também notar que essa classificação baseia-se em matéria publicada no Jornal da Bahia, em 14 de setembro de 1969, intitulada “Os bichos desembarcarão no Sul”, que assim nos informa:

Caymmi foi, talvez, o primeiro. Depois dele, João Gilberto e Quarteto em Cy. Era o sul, ‘mundo da música’, atraindo os expoentes que despontavam aqui. Em seguida, num passado mais presente, foram-se Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa e o poeta Capinan. Agora, ‘no presente de fato bem tropical’, Moraes e Galvão, ‘tropibaianos da Nova Bahia’, também foram-se para o sul. E com eles toda uma escola [...], que Caetano e Gil ajudaram a fundar, também se vai (apud GALVÃO, 1997, p. 24).

Por esse viés, compreenderemos os processos identitários dessas representações poético-musicais a partir do discurso musical de seus mediadores culturais: cantores e compositores nordestinos “herdeiros” de Luiz Gonzaga que migraram e desenvolveram suas carreiras musicais no eixo Rio-São Paulo, entre os anos 1960 e 1970. Cabendo lembrar que no processo de constituição dessa diáspora nordestina haverá sempre uma

⁶ Os números apontados entre parênteses referem-se ao ano no qual cada compositor elencado migrou para o “Sul maravilha”, isto é, as duas principais capitais do Sudeste nacional: Rio de Janeiro e São Paulo.



vinculação estreita entre a experiência diaspórica e a construção das identidades culturais de cada um desses artistas, a partir de significados e posições relacionais em constante transformação (cf. HALL, 2008, p. 33).

Representações identitárias nordestinas na canção popular brasileira

“Quando nós saímos do Norte/ Foi pra no mundo mostrar
Como canta aqui nesta terra/ Um bando de tangarás...”⁷

Já nas primeiras décadas do século passado encontramos no refrão do samba acima, “Façanha do Bando”, uma referência à experiência diaspórica nordestina a partir do *locus* de enunciação da vida cosmopolita na então capital nacional, a cidade do Rio de Janeiro, do final dos anos 1920. Trata-se de uma representação do universo sertanejo calcada em uma profunda tradição cultural: a representação do “nortista” e da região Norte/Nordeste atrelada às imagens do retirante e das mazelas sociais da seca.⁸ Sendo essa uma representação arquetípica que se tornou a pedra fundamental de um longo processo de construção imagético-discursiva da região sertaneja-nordestina e que remonta aos primórdios da historiografia brasileira, conforme aludem suas estrofes finais: “Na sepultura, que eu fiz pra minha família/ Tinha um freguês por dia pra se enterrar/ Na minha vez, quando eu cheguei ao pé da cova/ E apesar de ela ser nova, já não tinha mais lugar”. Aliás, esse samba também ajuda a legitimar a imagem do sertanejo como a de um ser humano sempre violento, como denota sua estrofe seguinte: “E lá no Norte quando é boa a brincadeira/ Lá tem bala e tem madeira, tem tabefe, tem punhá/ Mas eu não temo nem cacete e nem garrucha/ Levei dez tiro na fuça e depois disso eu fui sambá”. E essas são imagens arquetípicas que já estavam presentes, desde o início do século XX, no conhecido aforisma de Euclides da Cunha: “O sertanejo é antes de tudo um forte...” (CUNHA, 2001, p. 207), sendo esse um *ethos* identitário que

⁷ “Façanha do Bando” (Almirante), Bando de Tangarás, disco 78 rpm (Parlophon/Odeon, 1929). Essa canção ficou também conhecida como “Vamos falar do Norte” e foi gravada pelo Bando de Tangarás (grupo vocal e instrumental fundado por João de Barro, Alvinho, Henrique Brito, Almirante e Noel Rosa), naquele que é hoje considerado como o primeiro longa-metragem musical brasileiro, o filme “Coisas Nossas” (1931), dirigido por Wallace Downey. Ver: DOMINGUES (1977), os capítulos, “Bando de Tangarás” e “Canções sertanejas”, da obra de Almirante, sobre a valorização do regionalismo musical como uma nova moda nos salões cariocas na virada das décadas de 1920 e 30.

⁸ Sobre a constituição dos processos identitários das representações sertanejas e a “invenção do sertão” na construção do imaginário social brasileiro, ver: MORAES (2003) e VIDAL E SOUZA (1997).



também se confirma no baião “Cabra da peste”⁹, entoado por Luiz Gonzaga nos anos 1950: “Eita! Sertão do Nordeste/ Terra de cabra da peste/ Só sertanejo arriziste/ Ano de seca e verão/ Toda dureza do chão/ Faz também duro/ O homem que vive no sertão// Tem cangaceiro/ Mas tem romeiro/ Gente ruim, gente boa/ Cabra bom, cabra à toa/ Valentão, sem controle/ Só não dá cabra mole...”.

Como sabemos, será através da vasta produção musical gonzaguiana entre os anos 1940 e 1950, que o discurso imagético do sertão se potencializará como forma de representação identitária de um amplo imaginário social nordestino, como afirma Jonas de Moraes:

Na institucionalização do Nordeste e na criação de uma ‘identidade’ da figura do nordestino que a musicalidade de Luiz Gonzaga torna-se mnemônica, porque produz significados, ganhando concretude na memória coletiva do ouvinte, criando sociabilidades e interagindo no cotidiano como elemento de aprendizagem cultural (MORAES, 2012, p. 89).

Sendo que um exemplo paradigmático da construção identitária sertaneja, como afirmação de uma “diferença” (cf. BOURDIEU, 1989) está em um outro baião dessa mesma safra, o “A, B, C do sertão”¹⁰: “Lá no meu sertão/ Pros caboclo lê/ Tem que aprender/ Um outro A, B, C// O jota é ji/ E o éle é lê/ O ésse é si/ Mas o erre tem nome de rê...”. Nele percebemos a necessidade de seu sujeito melopoético marcar sua própria distinção identitária nordestina através de uma alteridade discursiva (o seu sotaque e o seu vernáculo popular). Isto é, trata-se aqui de afirmar sua própria cultura através de uma

lógica propriamente simbólica da distinção, em que existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente e em que, por outras palavras, a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença (BORDIEU, *op. cit.*, p. 129).

E, como ainda veremos, essa lógica simbólica e distintiva vai se propagar longevamente na construção identitária nordestina ao longo das décadas de 1960 e 1970.¹¹

⁹ “Cabra da peste” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) Luiz Gonzaga, disco 78 rpm (RCA Victor, 1955).

¹⁰ “A, B, C do sertão” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) Luiz Gonzaga, disco 78 rpm (RCA Victor, 1953).

¹¹ Um exemplo pontual dessa afirmação da diferença encontra-se nos versos de “Lamento sertanejo” (Dominguinhos e Gilberto Gil), Gilberto Gil, LP *Refazenda* (Warner, 1975): “Por ser de lá/ do Sertão/ Lá do cerrado/ Lá do interior do mato/ Da caatinga, do roçado...”, e mais adiante, “Por ser de lá/ Na certa, por isso mesmo/ Não gosto de cama mole/ Não sei comer sem torresmo...”. Versos que enumeram algumas das designações identitárias da alteridade do sertanejo como alguém que não consegue de adequar ao *modus vivendi* da cultura cosmopolita.



Nesse sentido, devemos levar em conta a constatação de Gilberto Gil sobre o legado identitário do “rei do baião”: “Luiz Gonzaga fez com a música nordestina – que era até então folclore, coisas das feiras, dos cantadores, ao nível da cultura popular massificada, não industrializada – exatamente o que João Gilberto fez com o samba” (apud CAMPOS, 1986, p. 191-192). Uma afirmação que ajuda a entendermos essa lógica simbólica da distinção na cultura nordestina como parte de um processo em permanente transformação de legitimação e revitalização de sua música popular ao longo do século XX. Sendo essa uma preocupação identitária que também estava inscrita no depoimento inicial de Belchior, ao se perguntar como que ele e seus conterrâneos podem se livrar do estereótipo folclorizante da “música nordestina”. É pertinente notarmos que a obra gonzaguiana teve uma trajetória de grande ascensão comercial entre os anos 1940 até meados da década de 1950, quando então ela passa a ser francamente marginalizada pela indústria cultural por estar associada a “uma música regional, como expressão de uma região que era vista como o espaço atrasado, fora de moda, do país” (ALBUQUERQUE JR., *op. cit.*, p. 159). Ou seja, ela passa a ser estigmatizada como referencial de um atraso cultural, que, de certo modo, não se afinava esteticamente com os propalados “anos dourados” da era de JK (aliás, seria essa uma luta de representação simbólica que seria vencida temporariamente pela bossa nova, como expressão de uma “música moderna”, e mais tarde, pela Jovem Guarda).¹²

Ao seguirmos essa chave gonzaguiana, entenderemos esse apagamento essencializante da identidade sertaneja e nordestina nesse período em suas lutas de representação como a hierarquização da estrutura social, pois essas identidades são construídas histórica e culturalmente na medida em que perpassam a reivindicação de um discurso que possa superar o estigma de uma alteridade supostamente subalterna. Como assim expressa o cantor e compositor paraibano, Vital Farias:

¹² O ostracismo comercial de Luiz Gonzaga entre os anos 1955 e 1965 é bastante sintomático para se entender o papel de mediação massiva da indústria cultural da época (através do rádio, do mercado de discos e da televisão em ascensão). “Na hora em que a mídia se desinteressou de Luiz Gonzaga, a classe média se desligou do baião e Luiz Gonzaga ficou marginalizado. No entanto, a classe média só representava uma parte do público do artista. Havia também as classes populares e rurais. Indiferente às modas, à midiaticização, às opções culturais da burguesia intelectual, esse público tinha no Rei do Baião seu porta-voz. Luiz Gonzaga era a afirmação da cultura dos ‘incultos’” (DREYFUS, 1996, p. 208). Ou seja, esse relativo ostracismo estava pautado pela cultura hegemônica veiculada pela imprensa escrita e falada das principais capitais nacionais. Como ele mesmo tenta explicar: “Eu, como cantor pobre, sabia que a cidade grande não ia me dar oportunidade, então eu gravava meus discos e ia procurar o meu público lá nos matos. [...] Eu chegava na cidade do interior com meus discos, cantava na praça pública, vendia meu peixe. Foi sempre no Nordeste que eu me arrumei” (apud DREYFUS, *op. cit.*, p. 209).



Todos nós nordestinos cogitamos a mesma coisa e Gonzaga ajudou muito nesse sentido. De mostrar que nós temos a mesma dor, o mesmo sofrimento, a mesma pereba na perna doendo. E não tem remédio que cure enquanto a grandeza da vida não curar essa gangrena (FARIAS, 2016, s.p.).

Trata-se de um sentimento de indiferença social por parte cultura cosmopolita como ouvimos na obra de outro compositor paraibano, Geraldo Vandré, em “Canção nordestina”¹³: “Que sol quente que tristeza/ Que foi feito da beleza/ Tão bonita de se olhar/ Que é de Deus da Natureza/ Se esqueceram com certeza/ Da gente deste lugar”. Por sinal, tanto em Vandré como em Vital Farias, ecoa em suas vozes o ressentimento como marca da identidade cultural nordestina, como uma ferida acesa no peito do homem sertanejo, este que foi por décadas sempre vitimizado por uma deficiente administração pública nos âmbitos regionais e federais.¹⁴ E esse ressentimento nordestino também reverbera no depoimento de outro artista diaspórico, o compositor baiano, Tom Zé, ao comentar sobre a fase inicial de sua vida na metrópole paulistana: “Tudo indicava que nós, nordestinos, éramos particularmente mal-olhados” (ZÉ, 2003, p. 114), revelando sua alteridade subalterna como mácula civilizatória entre o “sertão” e a “metrópole”. Por sinal, um ressentimento identitário que já estava inscrito dialeticamente no conhecido aforisma euclidiano.

O nordestino como símbolo de brasilidade

“São os do Norte que vem/ Eu vim mostrar na cidade
No meu chapéu estrelado/ A estrela da liberdade
Trago a buzina de caça/ Com cravos de prata
Aqui e acolá/ Não peço nada demais
Eu sou cantador/ O que eu quero é cantar
E depois voltar.../ E depois voltar...”¹⁵

¹³ “Canção nordestina” (Geraldo Vandré), Geraldo Vandré, LP *Geraldo Vandré* (Audio Fidelity, 1964).

¹⁴ As representações culturais da seca remontam a uma propalada tradição literária, desde os pioneiros, *O sertanejo* (1875), de José de Alencar (cujo protagonista-narrador, não por acaso, se chama “Severino”), *Os retirantes* (1889), de José do Patrocínio, e *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo; aos canônicos, *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiróz, *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos e *Morte e vida severina* (1955), de João Cabral de Mello Neto. Vale notar que o nome “Severino” constitui-se na produção cultural brasileira como um relevante designativo metafórico da experiência diaspórica sertaneja longevamente castigada pela miséria das secas. Ver: GOMES (1998).

¹⁵ “São os do Norte que vem”, (Capiba e Ariano Suassuna), Claudionor Germano, LP *II Festival Internacional da Canção Popular* (Codil, 1967).



O trecho do baião “São os do Norte que vem”, canção premiada com o quinto lugar no II Festival Internacional da Canção Popular ao ser interpretada pela voz de Claudionor Germano, exemplifica apenas subliminarmente o “romantismo revolucionário” (cf. RIDENTI, 2014) que estará expresso nas canções de protesto a partir da década de 1960. Afinal, nesse período histórico será notória a íntima ligação da canção popular e da literatura de cunho social a “valorização do autêntico homem do povo brasileiro” (RIDENTI, *op. cit.*, p. 78), identificado com o sertanejo e com o migrante nordestino na filmografia do Cinema Novo, cujas representações do herói sertanejo trarão em seu corpo a força do cangaceiro representada metaforicamente como a própria resistência do povo brasileiro.¹⁶ E, como já sabemos, a canção de protesto desse período representa um engajamento de uma boa parte dos compositores na realidade social do país, cujos nomes como Geraldo Vandré, Sergio Ricardo, Edu Lobo e Carlos Lyra, entre outros,

aproximaram-se de arranjadores, de intérpretes, de intelectuais (ligados aos Centros Populares de Cultura, ISEB ou Departamentos de Sociologia das Universidades), de instrumentistas, almejando induzir, implícita ou explicitamente, através de suas canções (formas, instrumentos ou ritmos sacralizados como representações de uma memória genuinamente *brasileira* ou *nacional*: violão, frevo, urucungo, moda-viola) algumas práticas revolucionárias, a partir de suas mensagens (CONTIER, 1998, s.p.).

Nesse sentido, produziu-se no cenário artístico nacional uma preocupação cada vez maior com as questões sociais, sendo que um evento paradigmático desse acirramento político foi a realização do espetáculo *Opinião*, em dezembro de 1964, no Rio de Janeiro.¹⁷ Sendo que uma das obras principais desse evento é o baião, “Chegança”¹⁸, cujos versos reverberam a experiência diaspórica nordestina: “Estamos

¹⁶ A alegoria revolucionária do cangaceiro está manifesta no cinema nacional deste período, como nas obras: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), ambos de Glauber Rocha.

¹⁷ O *Show Opinião*, concebido e escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, é considerado como um dos mais importantes eventos da dramaturgia brasileira do século XX. “Em linhas gerais, a estrutura narrativa desse espetáculo teatral apoiava-se em algumas teses cepecistas sobre o nacional e o popular na cultura brasileira. [...] As canções de protesto selecionadas para esse show giravam em torno de temas sobre o morro e do sertão. De um lado, críticas às estruturas fundiárias e à vida miserável do nordestino, [...] e, de outro, o cotidiano dos favelados, dos sambistas, dos homens pobres dos grandes centros urbanos, como a cidade do Rio de Janeiro (CONTIER, *op. cit.*, s. p.).

¹⁸ “Chegança” (Edu Lobo e Oduvaldo Viana Filho), Nara Leão, LP *Opinião de Nara* (Philips, 1964).



chegando daqui e dali/ E de todo lugar que se tem pra partir// Trazendo na chegada/ Foice velha, mulher nova/ E uma quadra de esperança”. Assim como a ladainha, “Sina de caboclo”¹⁹: “Se assim continuar/ vou deixar o meu sertão/ Mesmos os olhos cheios d’água/ E com dor no coração/ Vou prô Rio carregar massas/ Pros pedreiros em construção”, sendo essa uma outra canção diaspórica que dialoga com a poética retirante de “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Aliás, tratam-se de duas canções que aludem à construção identitária nordestina como afirmação de um sentimento de pertinência do homem sertanejo à sua própria terra, o qual podemos também entrever na obra de Geraldo Vandré, expressando o estreito vínculo entre sua vida e sua obra. Como ouvimos em “Terra plana”²⁰, através de um recitativo solene:

[...] Eu que não posso enganar, misturo tudo o que vivo. Canto sem competidor, partindo da natureza do lugar onde nasci. Faço versos com clareza, à rima, belo e tristeza. Não separo dor de amor. Deixo claro que a firmeza do meu canto vem da certeza que tenho de que o poder que cresce sobre a pobreza e faz dos fracos riqueza, foi que me fez cantador... (VANDRÉ, op. cit.).

Sendo que, não por acaso nesse mesmo período, na obra vandrediana a paisagem nordestina tornar-se-á um *locus* revolucionário genuíno (CÓRDOVA, 2006, p. 47).

Outra manifestação artístico-cultural que serve como um exemplo paradigmático da reinvenção da identidade nordestina nos anos 1960 é a guinada criativa na obra do artista baiano, Gilberto Gil, que, no início de 1967, após uma temporada no Teatro Popular do Nordeste, em Recife (no qual estreava o show “Viramundo”), faria uma viagem iniciática pelo sertão pernambucano na qual acabou conhecendo diversas sonoridades da tradição popular sertaneja, como o maracatu rural, o caboclinho e entrou em contato com a Banda de Pífaro de Caruaru. O fato é que, ao voltar para a metrópole carioca, este compositor começaria a esboçar uma nova proposta estético-musical em sua obra, naquilo que, em breve, seria batizado de movimento Tropicalista. Como ele nos explica: “Eu chorei, fiquei emocionado de ver aquela coisa tremenda. Então eu voltei do Recife pro Rio com a certeza de que alguma coisa tinha de ser feita em termos de movimento, em termos de integração daquelas necessidades que eu achava que já existiam no universitário brasileiro” (GIL, 2008, p. 94). E essa experiência desaguaria

¹⁹ “Sina de caboclo” (João do Valle e J. B. de Aquino), Nara Leão, LP *Opinião de Nara* (Philips, 1964).

²⁰ “Terra plana” (Geraldo Vandré) Geraldo Vandré, LP *Canto Geral* (EMI-Odeon, 1968).



na criação de uma canção narrativa cinética, “Domingo no parque”²¹. Portanto, essa constatação de Gilberto Gil sobre a importância da cultura popular pernambucana na criação estética do Tropicalismo, como uma proposta original de fusão dos elementos do “sertão” com a sonoridade da “metrópole” (no caso de sua performance nesse festival em 1967, aconteceria o encontro do berimbau com as guitarras distorcidas do grupo de rock, Os Mutantes, sob o inventivo arranjo de Rogério Duprat), nos faz indagar: não seria o Tropicalismo, em boa parte, uma reinvenção radical da identidade cultural sertaneja e nordestina que pode libertá-la das amarras ideologizantes do caráter nacional-popular que, até então, grassava em nossa música popular?

Conforme já comentado, a partir do início da década de 1970 podemos elencar uma 3ª. geração de artistas diaspóricos, composta por Alceu Valença (1971), Geraldo Azevedo (1971), Fagner (1971), Belchior (1971), Djavan (1972), Ednardo (1972), Vital Farias (1975), Zé Ramalho (1976) e Lenine (1979), entre outros cantores e compositores nordestinos que irão, cada um a seu próprio modo, reinventar a tradição cultural sertaneja-nordestina através de suas obras. Cabe também notar que a tradição nordestina inscrita por Luiz Gonzaga ao longo das décadas vai ganhar uma nova dimensão no imaginário do público consumidor de música popular brasileira nos anos 1970: o público universitário. Ou seja, desde a marginalização da música nordestina de meados dos anos 1950 até o reconhecimento de seu traço moderno na década de 1970, a música identificada ao Nordeste vai se consolidar como uma “fala brasileira” a partir de três núcleos diferenciados de interesses: do Estado como agente modernizador, da parte dos indivíduos, supostamente autônomos em relação ao processo de criação autoral, e da parte do mercado consolidado de bens culturais (cf. CÓRDOVA, *op. cit.*, p. 43). Nesse sentido é bastante simbólico o nome do show de Luiz Gonzaga realizado em março de 1972, no Teatro Tereza Rachel, em Copacabana: “Volta pra Curtir” (produzido por Capinan e Jorge Salomão).²² Trata-se, sem dúvida, de um evento musical que alude ambigualmente à volta do exílio dos compositores baianos, Gil e Caetano, no início daquele mesmo ano, assim como à volta aos palcos da metrópole

²¹ Obra premiada com o segundo lugar no III Festival de Música Popular Brasileira, de 1967, ficando atrás do vitorioso baião-manifesto, “Ponteio” (de Edu Lobo e Capinan).

²² O show de Gonzagão, “Volta pra curtir”, foi um grande sucesso de público e crítica na época, marcando definitivamente a volta do mestre sanfoneiro à cena cultural para as novas gerações (e contando musicalmente com a participação de Dominginhos, na sanfona, Renato Piau, na guitarra, Helena, nos vocais, Toinho, no triângulo, Porfírio, no baixo, e Ivanildo, na zabumba).



carioca do nosso “rei do baião”. Como ele mesmo afirma: “Mas vocês, meninos! Vocês me trouxeram outra vez... Eu tava lá quieto e vocês me trouxeram outra vez...” (GONZAGA, 2008, p. 133).

Além disso, no início dessa mesma década irão surgir dois grupos instrumentais pernambucanos que assumem um papel relevante na afirmação identitária nordestina no cenário nacional, calcados em um ideário formal que dialogue diretamente com a cultural popular sertaneja: o Quinteto Armorial e o Quinteto Violado. Sendo que no caso do Quinteto Armorial haverá uma preocupação de seu mentor estético, o poeta e romancista Ariano Suassuna, de se buscar a criação de uma “autêntica música artística nacional”, seguindo o legado proposto por Mário de Andrade de que só a “música popular” (leia-se “folclórica”, “rural”, ainda não corrompida pela metrópole) seria genuinamente nacional (e de certo modo essa mesma busca identitária “purista” também estará expressa na obra do violonista, cantor e compositor baiano, Elomar Figueira de Mello).²³ Entretanto, no caso do Quinteto Violado, há uma clara tentativa de se revisitar a tradição musical sertaneja e de se buscar uma interação entre as diversas sonoridades eruditas e populares. E, não por acaso, a faixa inaugural de seu disco de estreia, o LP *Quinteto Violado* (Philips, 1972), é uma original interpretação do “clássico” baião gonzaguiano, “Asa branca”. Cabendo notar que em ambos os grupos há a busca estética de um passado mítico das raízes culturais nordestinas.²⁴

Acordes finais

²³ Para Mário de Andrade, a “música popular urbana representava a perda de um estado de pureza sociológica, étnica e estética, que na visão dos folcloristas, só a música ‘camponesa’ poderia ter” (NAPOLITANO, 2005, p. 16). Sobre os impasses que marcaram essa definição de “música popular” em Mário de Andrade, ver: GONZÁLEZ (2015).

²⁴ O Quinteto Violado, surgido em 1970 em meio ao contexto universitário de Recife, teve como membros fundadores: Toinho Alves (canto e baixo acústico); Marcelo de Vasconcelos Cavalcante Melo (canto, viola brasileira e violão), Sando (flauta transversal), Fernando Filizola e Luciano Pimentel (percussões). Desde 1972 aos dias atuais, o grupo desenvolve uma carreira de sucesso contando com uma prolífera produção fonográfica e passando por novas formações instrumentais. Já o Quinteto Armorial, surgido em 1970 através do movimento Armorial (idealizado por Ariano Suassuna), propõe um criativo diálogo entre o cancionário medieval e a tradição dos cantadores nordestinos. Sua formação instrumental sincrética comporta desde rabeca, pífano, viola brasileira, violão e zabumba, até violino, viola e flauta transversal, sendo formado por: Antônio Madureira, Egildo Vieira do Nascimento, Antônio Nóbrega, Fernando Torres Barbosa e Edison Eulálio Cabral. E sua discografia é composta por 4 LPs: Do romance ao galope nordestino (*Marcus Pereira*, 1974), Aralume (*Marcus Pereira*, 1976), Quinteto Armorial (*Marcus Pereira*, 1978) e Sete Flechas (*Marcus Pereira*, 1980). Sobre o instigante projeto estético desse grupo pernambucano, ver: SANTOS (2015).



Ao concordarmos com Chartier em sua análise de que são “as estratégias simbólicas que determinam posições e relações, e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade” (CHARTIER, 1981, p. 184), entenderemos a construção das identidades sertanejas em suas lutas de representação como hierarquização da estrutura social, uma vez que tais identidades são construídas histórica e culturalmente e, além disso, perpassam a reivindicação de um discurso que possa superar o estigma de uma alteridade nordestina supostamente subalterna. Assim, podemos afirmar que há uma identidade nordestina na medida em que ela foi sendo reconhecida e legitimada como tal, enquanto suas representações culturais circularam socialmente (PENNA, 1992, p. 168), através de um longo processo de “fabricação do folclore” naquilo que hoje chamamos de “cultura popular nordestina”.

Por esse viés, podemos afirmar que os compositores aqui elencados fazem parte de uma safra de artistas nordestinos que expressam em suas obras líteromusicais uma ampla consciência da condição diaspórica como vetor matricial de suas alteridades subalternas nordestinas. Como se nota, por exemplo, na canção “Bandeira desfraldada”²⁵: “E esse teu sotaque nordestino?/ E essa tua visão de pau-de-arara?/ Restos de retalhos e bandeiras desfraldadas”. Ao nomear essa “visão de pau-de-arara” como um atributo definidor da identidade nordestina – a consciência diaspórica de quem foi desgarrado de sua terra, ao trazer em si a herança de uma batalha inglória com as agruras naturais e sociais da vida sertaneja (“restos de retalhos e bandeiras desfraldadas”) –, o cantor Vital Farias nos ajuda a entender a raiz do *ethos* nordestino em seu próprio “desenraizamento”. Nesse sentido, devemos pensar a experiência diaspórica enquanto desterritorialização dos sujeitos sociais envolvidos, uma desterritorialização material e cultural que vai aguçar paradoxalmente o sentimento de pertinência desses artistas, como reverbera na letra de “Terral”²⁶, de Ednardo: “Aldeia,

²⁵ “Bandeira desfraldada” (Vital Farias), Vital Farias, LP *Vital Farias* (Polydor, 1977).

²⁶ “Terral” (Ednardo), Ednardo, LP *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem - Pessoal do Ceará* (Continental, 1973). Vale notar que a expressão nordestina, “aperriar”, significa “incomodar”, “chatear”. Ou seja, esse sujeito lírico subalterno (da “nata do lixo” e do “luxo da aldeia”) pretende provocar seu interlocutor cidadão, assim como em “Disparada”, de Vandré, cujo eu lírico não tem nenhuma intenção em concordar com a lógica de seu interlocutor urbano (“Eu venho lá do sertão/ e posso não lhe agradecer”). E essa forma de provocação sertaneja está também manifesta em “Mosca na sopa”, canção de por outro artista diaspórico, o baiano Raúl Seixas: “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa/ Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar”, uma ousada mistura de samba de roda com rock registrada em seu primeiro disco solo, o LP *Krig-há, bandolo!* (Philips, 1973). Por sinal, o título enigmático desse álbum faz referência ao grito de guerra de Tarzan, herói das histórias em quadrinhos daquela época que significa: “-Cuidado, aí vem o inimigo!” (FRANS, 2000, p. 103).



Aldeota/ Estou batendo na porta/ Pra lhe aperriá/ Pra lhe aperriá/ Pra lhe aperriá/ Eu sou a nata do lixo/ Eu sou o luxo da aldeia/ Eu sou do Ceará”. Sendo que essa pertinência - como uma afirmação da identidade cultural nordestina - aparenta estar sendo potencializada pelo processo de modernização autoritária que vai aplacar a vida cosmopolita nacional a partir das décadas de 1960 e 70.

Afinal, através da reinvenção musical da cultura nordestina nesse período podemos ouvir nas vozes desses artistas a profunda clivagem social que separa as regiões Norte e Sul do país há séculos. Como ouvimos em “Mourão voltado”²⁷, de Vital Farias: “Pra que serve o Nordeste?! Pra exportar nordestino/ E qual é o seu destino?! É de cabra da peste// De Norte, Sul, Leste, Oeste/ Na indústria ou construção/ O diabo amassou o pão/ E ficou bem amassado// Isso é que é mourão voltado/ Isso é que é voltar mourão”. E esse sentimento de alteridade subalterna como indignação face à dura realidade nacional, que também está expresso em “Disparada”²⁸, de Geraldo Vandré e Théó de Barros (“Eu venho lá do sertão/ E posso não lhe agradar”), vai se alojar na maioria das canções aqui referenciadas, tratando-se de um *ethos* identitário matricial da experiência diaspórica nordestina.

Referências

AIRES, Mary Pimentel. *Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2006.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste*. 4ª. ed. rev. Recife: Massagana; São Paulo: Cortez, 2009.

BARROS, João de Deus Vieira. O Brasil se viciou no colonialismo: entrevista com o cantor Geraldo Azevedo. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, v. 2, n. 2, jul./dez.. São Luís: UFMA, 2016.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

BONNICI, Thomas. Conceitos-chave da teoria pós-colonial. In: _____. *Coleção Fundamentum*, n° 12. Maringá: EdUEM, 2005.

BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

²⁷ “Mourão voltado” (Vital Farias), música composta como tema final do premiado longa-metragem, *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade (1980).

²⁸ “Disparada” (Geraldo Vandré e Théó de Barros), Jair Rodrigues, disco compacto *Jair Rodrigues* (Philips, 1966).



CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista Estudos Avançados*, n.11(5), São Paulo: USP, 1991, p. 173-191.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (anos 60). *Revista Brasileira de História*. vol. 18 n. 35. São Paulo: ANPUH, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002> Acesso em: 19 fev. de 2017.

CÓRDOVA, Magno Cirqueira. *Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70* (Dissertação). Programa de Pós-graduação em História: UnB, 2006.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

DOMINGUES, Henrique Foréis. *No tempo de Noel Rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FARIAS, Vital. *Encontro Lucy Clã Brasil e Vital Farias no Sítio Cantinho*. Depoimento. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DudiOuLxonM>> Acesso em: 10 mar. de 2017.

FRANS, Elton. *Raul Seixas: a história que não foi contada*. Rio de Janeiro: Vitale, 2000.

GALVÃO, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

GIL, Gilberto. O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo. In: JOST, Miguel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p. 82-107.

GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife: FUNDAJ/ Massangana, 1998.

GONZAGA, Luiz. Forró no sítio de Luiz Gonzaga. In: JOST, Miguel; COHN, Sergio (orgs.). *O Bondinho*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008. p. 129-141.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da música folclórica à música mecânica*. São Paulo: Intermeios, 2015.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 6ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. Coleção História da vida privada no Brasil, vol.4. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um “outro” geográfico. *Terra Brasilis, Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica*, 4-5. USP, 2003.

MORAES, Jonas Rodrigues de. Sons do sertão: Luiz Gonzaga, música e identidade. São Paulo: Annablume, 2012, p. 89.



NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NUZZI, Vitor. *Geraldo Vandré: uma canção interrompida*. São Paulo: Kuarup, 2015.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2ª. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTOS, Nívea Lins. *O galope nordestino diante do parque industrial: o projeto estético do Quinteto Armorial no Brasil moderno*. Dissertação (Mestrado em História). Franca: UNESP, 2015.

SINGER, Paul. Migrações internas: considerações teóricas sobre o seu estudo. In: _____. *Economia política da urbanização*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

VIDAL E SOUZA, Candice. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: EdUFG, 1997.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta: Tom Zé*. São Paulo: Publifolha, 2003.

OBSERVAÇÃO: Este trabalho toma como base resultados parciais de pesquisa de pós-doutorado em andamento no ano de 2017, realizada junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (contando com financiamento do CNPq).