

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

JONAS RODRIGUES DE MORAES

POLIFONIA E HIBRIDISMOS MUSICAIS:
relações dialógicas entre Luiz Gonzaga,
Gilberto Gil e Torquato Neto

DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL

São Paulo
2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

JONAS RODRIGUES DE MORAES

POLIFONIA E HIBRIDISMOS MUSICAIS:
relações dialógicas entre Luiz Gonzaga,
Gilberto Gil e Torquato Neto

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em História Social, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Izilda Santos de Matos.

São Paulo
2014

BANCA EXAMINADORA

As paisagens sonoras das três serras (Araripe, Corisco e Cantareira) produzem reverberações e estão intimamente ligadas com a minha vida, o olhar para elas fazem me lembrar de minha mãe Anaíde Maria de Moraes (*in memoriam*), e de meu pai José Cícero de Moraes (*in memoriam*), minha Mazé, meus irmãos a quem eu dedico esta tese.

AGRADECIMENTOS

[...]
Eu tenho uma porção
De coisas grandes pra conquistar
E eu não posso ficar aí parado

(Raul Seixá, 1973)

A escrita de uma tese de doutorado nunca é um ato isolado, há muitas vozes que entram e saem do texto e muitas colaborações. Dessa forma, externo meus agradecimentos a uma porção de pessoas grandes que me fizeram chegar à reta final. As pessoas que porventura não forem citadas nestes agradecimentos, não fiquem chateadas porque agradecerei pessoalmente. Valeu a todas as pessoas... Aquelas que torceram a favor e as que torceram contra, agradeço por demais...

Agradeço à bolsa de estudos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

À banca de qualificação, professora Dr^a e cantora Jurema Mascarenhas Paes e ao professor Dr. Amailton Magno Azevedo.

“Toda rua tem seu curso/ Tem seu leito de água clara/ Por onde passa a memória” (Torquato e Gil). As ruas possibilitam encontros e marcam a história de nossas vidas. Essas ruas foram: Barroão, em Teresina-PI – na Chapada do Corisco; a rua Monte Alegre, São Paulo – na Serra da Cantareira –, local onde está a PUC/SP e o TUCA, cenário do festival de 1968, que impulsionou o encontro com a professora Dr^a Maria Izilda Santos de Matos, a quem agradeço imensamente pelas orientações. Com certeza não sou o mesmo após seis anos de sua companhia. Na memória ficam registros de amizade, carinho, atenção, cuidado... A Izilda tem muita maturidade acadêmica e conseguiu me tranquilizar com seu jeito afetuoso nos momentos de angústia. Devo dizer “Estou sereno, estou tranquilo, estou contente/ Nesta manhã nascendo devagar”. Muito OBRIGADO... IZILDA. E que as ruas, os cruzamento, as encruzilhadas produzam mais encontros com você, @s amig@s e com a querida cidade de Sampa. O sumo canto da história registra ainda uma palavra: SAUDADE... Valeu por tudo, valeu Izilda, valeu PUC/SP, valeu Sampa... Não sou mais o mesmo....

Aos professores do Programa de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), a Profª Drª Beth Brait do LAEL (PUC/SP) e a Profª Drª Tânia Garcia História (UNESP/Franca-SP). Aos professores da UFPI e da UESPI que me acompanharam durante a especialização e a graduação.

A Maria José, minha esposa, que me fez compreender a partir de Hilda Hilst que “o tempo de amanhã será riqueza”. Nos momentos de desânimo os versos proferidos me incentivaram a ir até o final. Pois bem, sei que a poesia é o alimento para nossa alma. Valeu pela colaboração, obrigado por me compreender...

Aos meus familiares ausentes e aos que continuam... À minha mãe, Anaíde (*in memoriam*), e ao meu pai, Cícero (*in memoriam*), as perdas familiares durante esses quatro anos de doutorado, às tias Dora Moraes e Belinha – Isabel Moraes (*in memoriam*), aos tios Marcos Rodrigues e Elias Moraes (*in memoriam*), aos outros que permanecem espiritualmente presentes, Licinha Moraes. Aos tios e tias presentes Zequinha, Chiquinho, Antonio (Toinho), Manoel (Seu Né), Raimundo (Mundico), Ana Moraes, Santa, Isabel Carvalho, Helena, Josefa, Josina, Irene, Paixão, Cristina Roldão. À tia Rosa, a quem agradeço pela partilha, acolhida e conforto de seu apartamento. Às irmãs e irmãos Socorro, Gracinha, Deuselita (*in memoriam*), Aparecida, Elizângela, Antonio Neto (*in memoriam*), Avelar e ao meu irmão Raimundo (Tosão), por ter me acolhido em Sampa e por compreender as angústias de um pesquisador. Aos/às sobrinh@s, aos/as prim@s que me acolhem Carlos Lairon, Caludiane e todos da família Rita-Nestor. Às primas (filhas da tia Licinha, tia Isabel e Ana Moraes) e a Geni Miranda, que possibilitaram momentos muito felizes em família em Sampa e Osasco. Aos primos Wesley, Welington e Suelen Rodrigues (Mauá-SP), Dazinha, Lúcia e Zinha (Rio de Janeiro), pelas colaborações e apoio, e a tod@s primos e primas... Às cunhadas Marineide, Cida, Eugênia, Luzanilda, aos cunhados Alex, Valmor, Zé Ites, José Manoel (Dedé), Welington.

Aos/às amig@s do mestrado e doutorado PUC/SP e outras IES: Eduardo Estevam, Idalina, Fátima Patu, Benedito, Matheus Fernandes, José Espírito Santo, Leandro, Fabio Venturini, Nonato, Rose Silveira, Thiago Tremonte Catarina Costa, Rogério Souza, Raimundinha, Carla Messias, Regimeire, Eliane, Lúcia Porto, Joana Dark, José Francisco, Andréa Rocha, Sérgio Brandim, Washishton Kuklinski, Flávia e Jeferson (Alagoas), Rafaela.

Aos/às amig@s da música, Marsone Araújo, Durvalino Couto, Severino Santos, Dimas Bezerra, Juroba, Pedro Felipe e Família Valeriano, Láryos Lima, Adelino Frazão, Chicão Batera, Jorjão, Sivuquinha, Darlene, Vazinho, Mirton, Aloísio César, Vitor Medeiros, Neto Tenório, Igor Lima, Emerson Boy, Nauro, Wilton César e Nado Rodrigues (Recife).

Aos/à irmãos e irmã Lima Torres: Patrícia, Láryos, Wanderson, pelas colaborações, a Alfredo Werney (músico e professor), sempre presente na vida artística e acadêmica, obrigado pelas valiosas discussões sobre os universos de Erato, Euterpe e Clio (musas da poesia lírica, música e história).

Aos/às amigos(as) Soraya, Jânio Quadros, Vanessa Evangelista (São Paulo), Madureira, Everaldo e Pablito (Rio de Janeiro), Renato Motta (Recife-Rio), Lone e Washington (Valinhos-SP), Gisvaldo, Claudete, Élcio, Poliana, Madalena, Zilton, Cristiana, João Kennedy, Valtéria, João Júnior, Marcelo Sousa, Cláudia Cristina, Felipe Cunha, Ana Cristina, Vivane Pedrazani, Zé Renato, Vivian Brandim, Lindalva Arrais, Demétrios Galvão, Edwar Castelo Branco, Josy Brito, Will Silva, Elcina, Gildásio Guedes, Silvana Ferreira, Lindomar Pereira, Andreia Maykeline, Ceíça França, Mônica, Ana Etelvina, Ercília, Ruth e Socorro Sene, Zuza Camelo, Feliciano Bezerra, Elio Ferreira, Adalberto Pereira, Antonio Pereira, Jacinto Teles, Wilson Seraine, Márcilo Sá, Antônio José e Paulo Menezes, Keila Inezília (*in memoriam*), Vilmá Barbosa, Jopson Joubert, Antonio Carlos, Erivan Carvalho, Laerte Moraes, Isabel, Zélia Borges, Naira Moura, Rosilândia Melo, Pedro e Manoel Moraes, Pe. José Deusdará, Pe. Anchieta Arrais, Frei Leandro.

Aos/às amig@s do Araripe e do Cine Clube Olho Mágico – Adufpi, Rosário Reis, Diego Celso (Exu), Adalberto Antônio, Socorro Carvalho e Socorro Carvalho, Eridan e Ednalva Arcanja, Eduardo Sousa, Alderon Marques, Daise Cardoso, Francisvaldo.

A todos os compositores, intérpretes, instrumentistas e bandas brasileiras: Luiz Gonzaga, Torquato Neto, Gilberto Gil, Humberto Teixeira, Zé Dantas, Dominginhos, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Science, Lenine, Chico César, Arnaldo Antunes, Zeca Baleiro, Ná Ozzetti, Maria Bethânia, Gal Costa, Rita Ribeiro, Adriana Calcanhoto, João Gilberto, Dorival Caymmi, Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Djavan, Noel Rosa, Cartola, Edu Lobo, Tom Jobim, Jorge Ben Jor, Jackson Pandeiro, Otto, Ednardo, Belchior, Odair José, Validuaté, Nação Zumbi, Cidadão Instigado, As Chicas e muitos outros da música popular brasileira.

Aprendi com o rei

Interprete Gilberto Gil

Onde quer que esteja
O fole de oito baixo
Zabumbeiro, um terreiro
Forrozeiro, opa! Ói eu no meio
Tô eu lá pelo meio
Pode ver que eu tô no meio
Não posso fazer feio, não, não
Isso eu aprendi com o rei!

[...]

(João Silva. **Aprendi com o rei**. Gilberto Gil
– CD Fé na Festa)

O fim da história

Gilberto Gil

[...]

É como se o livro dos tempos pudesse
Ser lido trás pra frente, frente pra trás
Vem a História, escreve um capítulo
Cujo título pode ser "Nunca Mais"
Vem o tempo e elege outra história, que escreve
Outra parte, que se chama "Nunca É Demais"
"Nunca Mais", "Nunca É Demais", "Nunca Mais"
"Nunca É Demais", e assim por diante, tanto faz
Indiferente se o livro é lido
De trás pra frente ou lido de frente pra trás

[...]

(Gilberto Gil. **O fim da história**.

CD Parabolicamará, 1992)

Estou sereno, estou tranquilo

Torquato Neto

Estou sereno, estou tranqüilo, estou contente
Nesta manhã nascendo devagar
Andei calado triste indiferente
E de repente esta vontade de cantar
Um samba de Ismael, uma ciranda
Uma toada de Gonzaga: A asa branca
Riacho de navio, Luar de Paquetá
Estou sereno, estou tranqüilo, estou contente

[...]

(Torquato Neto. **Estou sereno, estou tranquilo**)

RESUMO

MORAES, Jonas Rodrigues de. **POLIFONIA E HIBRIDISMOS MUSICAIS: relações dialógicas entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto**. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2014.

Esta pesquisa busca discorrer e analisar a produção musical, o dialogismo e as inter-relações entre o compositor Luiz Gonzaga (1912-1989) e os artistas Gilberto Gil (1942) e Torquato Neto (1944-1972). O universo estético e a trajetória dos artistas em discussão são investigadas por meio dos processos de polifonia, territorialização, hibridação, performance, entre outros postulados – categorias que constituem bases importantes para a construção deste trabalho. Outra abordagem pertinente neste estudo consiste na procura incessante por verificar os processos de invenção e instituição de marcadores identitários territoriais da região Nordeste pela inter-relação entre universal e local nas composições dos três artistas. Luiz Gonzaga ganhou projeção a partir da reinvenção do baião, mas também o sanfoneiro do Araripe se apropriou de outros ritmos musicais, os quais exerceram funções discursivas e determinantes para a institucionalização de Nordeste e de nordestino. Desse modo, a sonoridade gonzagueana teve a capacidade de expressar um sentimento de *nordestinidade*, que reverberou e encontrou ressonância em seus ouvintes/receptores. Nessa proposta, procura-se também compreender de que modo os artistas Gilberto Gil e Torquato Neto – integrantes do movimento tropicalista – apropriaram-se do universo musical gonzagueano e dos gêneros tidos como oriundos do Nordeste, bem como de outras *paisagens sonoras*. Compreende-se que nas canções desses compositores há um diálogo visível com o *modus operandi* de Luiz Gonzaga, no que se refere a ritmos, performance, elementos melódicos, textuais, além de signos que remetem à cultura acústica do sertão nordestino. Trata-se, nesse sentido, de averiguar, na relação da história com a música, o dialogismo e os processos de polifonia e hibridização nas canções dos referidos compositores.

Palavras-chave: Luiz Gonzaga; Gilberto Gil; Torquato Neto; Dialogismo; Hibridismo musical; Nordeste.

ABSTRACT

Moraes, Jonas Rodrigues de. **Polyphony and musical hybridisms**: dialogic relations between Luiz Gonzaga, Gilberto Gil and Torquato Neto. Thesis (PhD. in Social History), Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2014.

This research aims to discuss and analyze the musical production, dialogism and the interrelationships between the composer Luiz Gonzaga (1912-1989) and artists Gilberto Gil (1942) and Torquato Neto (1944-1972). The aesthetic universe and the evolution of artists under discussion are investigated through the processes of polyphony, territorialization, hybridization, performance, among other postulates - categories that constitute important bases for the construction of this work. Another relevant approach in this study is the relentless pursuit of reviewing the processes of invention and institution of territorial identity markers from the Northeast region through the interrelation between universal and local in the compositions of the three artists. Luiz Gonzaga acquired projection from the reinvention of the baião, but the accordionist from Araripe also appropriated himself from other musical rhythms, which exercised discursive and decisive functions for the institutionalization of the Northeast and the Northeastern people. Thus, the gonzaguean sonority had the ability to express a feeling of nordestinity, which reverberated and found resonance in their listeners/receivers. This proposal also seeks to understand how artists Gilberto Gil and Torquato Neto - members of the Tropicalia movement - appropriated themselves from the gonzaguean musical universe and of the genres regarded as coming from the Northeast, as well as other soundscapes. It is understood that in the songs from these composers there is a visible dialogue with the *modus operandi* of Luiz Gonzaga, when it comes to rhythms, performance, melodic elements, textual, as well as signs that refer to the acoustic culture of the northeastern hinterland. It aims, accordingly, at investigating, in the relation of the history with the music, the dialogism and polyphony and hybridization processes in the songs of such composers.

Keywords: Luiz Gonzaga; Gilberto Gil; Torquato Neto; Dialogism; Musical hybridism; Northeast.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	16
INTRODUÇÃO	23
CAPÍTULO I – LUIZ GONZAGA: TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E INSTRUMENTAL (SANFONA)	34
1.1 “EU E MEU PAI JANUÁRIO/ NÓS TOCANDO SEM PARAR...”: TRAJETÓRIA FAMILIAR E ARTÍSTICA.....	35
1.2 “VIM DO NORTE [...] ENTREI NA GUANABARA COM TREMOR E EMOÇÃO”: SUCESSO NA CAPITAL FEDERAL.....	50
1.3 “RESPEITA JANUÁRIO”: A SANFONA NO BRASIL E NO NORDESTE.....	62
CAPÍTULO II – LUIZ GONZAGA PERCURSOS SONOROS: BAIÃO E CULTURA ACÚSTICA	79
2.1 “DE ONDE É QUE VEM O BAIÃO?”: DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRORIZAÇÃO MUSICAL.....	80
2.2 “A NEGRADA CAINDO NA FOLIA/ ESQUECENDO DAS MÁGOAS SEM LUNDÚ”: BATUQUES, LUNDUS, MODINHAS E O BAIÃO.....	93
2.3 “COM MELE, COM GONGUÊ/ COM ZABUMBA, E CANTANDO NAGÔ”: CULTURA ACÚSTICA E TRADUÇÃO AFRODIASPÓRICA.....	108
CAPÍTULO III – NA TRILHA DO EXPRESSO 2222: TRAJETÓRIA E DIÁLOGOS MÚSICAIS DE GILBERTO GIL	126
3.1 “E LOUVO, PRA COMEÇAR, DA VIDA O QUE É BEM MAIOR”: TRAJETÓRIAS.....	127
3.2 “NA LATA DO POETA TUDO-NADA CABE”: DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO MUSICAL BRASILEIRA.....	145
3.3 “À PROCURA DA BATIDA PERFEITA”: BAIÃO E TROPICÁLIA.....	163

3.4 “QUE SOBE PELO CHÃO/ E SE TRANSFORMA EM ONDAS DE BAIÃO, XAXADO E XOTE”: NO COMPASSO DAS SONORIDADES NORDESTINAS	180
CAPÍTULO IV – ANJO TORTO: TORQUATO NETO E A GELÉIA GERAL.....	194
4.1 “UM POETA DESFOLHA A BANDEIRA/ E A MANHÃ TROPICAL SE INICIA”: PERCURSO ARTÍSTICO.....	195
4.2 “LITERATO CANTABILE”: REINVENTANDO A TRADIÇÃO POÉTICO-MUSICAL BRASILEIRA.....	218
4.3 “UMA TOADA DE GONZAGA: A ASA BRANCA, RIACHO DO NAVIO, LUAR DE PAQUETÁ”: RESSONÂNCIAS GONZAGUEANAS NA ESCRITA TORQUATIANA.....	229
CAPÍTULO V – POLIFONIAS E HIBRIDISMOS MUSICAIS: O NORDESTE NAS PRODUÇÕES DE LUIZ GONZAGA, TORQUATO NETO E GILBERTO GIL.....	244
5.1 “CRUZANDO O ATEMPORAL DO TAO DO BAIÃO”: REPERTÓRIOS E HIBRIDISMOS MUSICAIS.....	245
5.2 “Ê, BUMBA-YÊ-YÊ-YÊ”: DIALOGISMOS E INTER-RELAÇÕES NAS OBRAS DOS ARTISTAS.....	262
5.3 “NÓS SOMOS NÓS, POR EXEMPLO”: NORDESTE, IMAGENS E PERFORMANCES.....	273
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	298
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	306
ANEXOS.....	348

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Da esquerda para a direita, Luiz Gonzaga, Januário e seus filhos.....	39
Figura 2 – Cidades do Araripe.....	40
Figura 3 – Januário dos Santos e sua sanfona de oito baixos.....	41
Figura 4 – Acordeom de Demian, 1829.....	77
Figura 5 – O Sandow Trocadero Vaudeville.....	97
Figura 6 – Tensão melódica “Asa Branca” e “Assum Preto”.....	125
Figura 7 – Egídio Raposo e Gilberto Gil.....	134
Figuras 8 e 9 – LP “Pisa no Pilão (Festa do Milho)”, de Luiz Gonzaga (1963).....	202
Figura 10 – Capa do LP “Canaã”, Luiz Gonzaga (1968).....	208
Figura 11 – Torquato Neto, filme “Nosferatu do Brasil”, 1971.....	215
Figura 12 – Show “Luiz Gonzaga volta pra curtir”.....	235
Figuras 13 e 14 – (imagem da esquerda) Luiz Gonzaga com a indumentária de vaqueiro, no LP “Óia eu aqui de nôvo”, de 1967; (imagem da direita) Luiz Gonzaga em uma metrópole, no LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, de 1971.....	279
Figura 15 – Gilberto Gil e Caetano Veloso em 1968, no auge do Tropicalismo.....	281
Figura 16 – Gilberto Gil em várias imagens.....	283
Figura 17 – Gilberto Gil com músicos de uma banda cabaçal.....	284
Figura 18 – Gonzaga e Gilberto em “Forró no sítio de Luiz Gonzaga”.....	285
Figura 19 – <i>Tropicália ou Panis et Circensis</i>	288
Figura 20 – Torquato em “A múmia volta a atacar”.....	291
Figura 21 – Othon Bastos, Corisco, em “Deus e Diabo na Terra do Sol”.....	294
Figura 22 – Harmônica de 1827.....	350
Figuras 23 e 24 – Capa e contracapa do compacto “Gilberto Gil – Sua música, sua interpretação”, 1963, JS Discos.....	350
Figuras 25 e 26 – (à esquerda) Compacto “Gilberto Gil - Roda e Procissão de Arena Canta Bahia”, RCA Victor, 1966; (à direita) LP “Louvação”, Gilberto Gil, Philips, 1968.....	351

Figuras 27 e 28 – (à esquerda) LP “Expresso 2222”, Gilberto Gil, Philips, 1972; (à direita) LP “Barra 69”, Caetano e Gil, Philips, 1972.....	351
Figuras 29 e 30 – (à esquerda) LP “Refestança”, Gilberto Gil e Rita Lee, Som Livre, 1977; (à direita) LP “Refavela”, Gilberto Gil, Philips, 1977.....	352
Figuras 31 e 32 – (à esquerda) LP “Gil Jorge Ogum Xangô”, Jorge Ben e Gil, Philips, 1975; (à direita) LP “Doces Bárbaros”, Caetano, Gal, Gil e Maria Bethânia, Philips, 1976.....	352
Figuras 33 e 34 – (à esquerda) LP “Nightingale”, Gilberto Gil, WEA Discos, Los Angeles, 1979; (à direita) LP “Parabolicamará”, Gilberto Gil, WEA Discos, 1992.....	353
Figuras 35 e 36 – (à esquerda) LP “Tropicália 2”, Caetano Veloso e Gilberto Gil, Philips, 1992; (à direita) CD “Quanta”, Gilberto Gil, Warner Music, 1997.....	353
Figuras 37 e 38 – (à esquerda) CD “Gil & Milton”, Gilberto Gil e Milton Nascimento, Warner Music, 2000; (à direita) CD “As canções de eu tu eles”, Gilberto Gil, Warner Music, 2000.....	354
Figuras 39 e 40 – (à esquerda) CD “São João vivo”, Gilberto Gil, Warner Music, 2001; (à direita) CD “Kaya N'Gan Daya”, Gilberto Gil, Warner Music, 2002.....	354
Figuras 41 e 42 – (à esquerda) CD “Banda Larga Cordel”, Gilberto Gil, Warner Music, 2008; (à direita) CD “BandaDois”, Gilberto Gil, Geléia Geral/ Warner, 2009.....	355
Figuras 43 e 44 – (à esquerda) CD “Fé na Festa”, Gilberto Gil, Geléia Geral/ Universal, 2010; (à direita) CD “Fé na Festa ao Vivo”, Gilberto Gil, Geléia Geral, 2009.....	355
Figura 45 – As canções “Lua Nova”, “Prá Dizer Adeus” e “Veleiro”, de Torquato Neto e Edu Lobo, integram o LP “Edu e Bethania”, Elenco, 1967.....	357
Figura 46 – Capa da Revista Navilouca – Primeira Edição – Única. As imagens são fotografias de Torquato e de vários artistas com a expressão “Almanaque dos Aqualoucos”.....	357
Figura 47 – Capa do jornal <i>Gamma</i>	358
Figura 48 – A canção “Go Back”, de Torquato Neto e Sérgio Britto, faz parte do LP “Go Back”, dos Titãs, WEA, 1988.....	358

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1 – QUADRO DAS SECAS OCORRIDAS NO “NORDESTE”.....	349
ANEXO 2 – HARMÔNICA: PATENTEADA POR CHRISTIAN.....	350
ANEXO 3 – COMPACTO “GILBERTO GIL - SUA MÚSICA, SUA INTERPRETAÇÃO”.....	350
ANEXO 4 – COMPACTO “GILBERTO GIL” E LP “LOUVAÇÃO”.....	351
ANEXO 5 – LP’S “EXPRESSO 2222” E “BARRA 69”.....	351
ANEXO 6 – LP’S “REFESTANÇA” E “REFAVELA”.....	352
ANEXO 7 – LP’S “GIL JORGE OGUM XANGÔ” E “DOCES BÁRBAROS”.....	352
ANEXO 8 – LP’S “Nightingale” e “Parabolicamará”.....	353
ANEXO 9 – LP “Tropicália 2” e CD “Quanta”.....	353
ANEXO 10 – CD’S “Gil & Milton” e “As canções de eu tu eles”.....	354
ANEXO 11 – CD’S “São João vivo” e “Kaya N'Gan Daya”.....	354
ANEXO 12 – CD’S “Banda Larga Cordel” e “BandaDois”.....	355
ANEXO 13 – CD’S “Fé na Festa” e “Fé na Festa ao Vivo”.....	355
ANEXO 14 – QUADRO DAS REGRAÇÕES DA CANÇÃO “LAMENTO SERTANEJO” (GILBERTO GIL E DOMINGUINHOS).....	356
ANEXO 15 – LP “EDU E BETHANIA”.....	357
ANEXO 16 – CAPA DA REVISTA NAVILOUCA.....	357
ANEXO 17 – JORNAL GRAMMA.....	358
ANEXO 18 – LP “TITÃS GO BACK”.....	358

APRESENTAÇÃO

[...] a renda sonora é aqui, necessariamente regular e irregular, tecido de diferenças, de deslocamentos de intensidades e de hiatos, através dos quais a palavra sonora pulsa.¹

¹ WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004, p.276.

Esta tese pretende discutir e analisar as relações dialógicas entre o universo estético gonzagueano e as produções musicais de Gilberto Gil e Torquato Neto. As canções dos compositores em questão, capas de LP's e fotografias constituíram elementos fundamentais para os procedimentos analíticos.

A opção por esses compositores se deve à importância da produção de cada um deles. O trabalho estético de Luiz Gonzaga, além de ter instituído uma identidade nordestina, produziu reverberações, tornando-se base para a construção do cancionário brasileiro. Assim, inspirou Gilberto Gil, que, pela reapropriação do baião, dos ritmos brasileiros e sua fusão com sons oriundos das paisagens sonoras estrangeiras, também colaborou para a transformação da música no Brasil. O universo cultural do compositor baiano é bastante amplo. Ele dialogou com Luiz Gonzaga (considerado como lastro para a sua carreira), a cultura popular nordestina, a música latina, a caribenha e a de nações americanas, as canções populares da Europa e dos países asiáticos e, especialmente, com a cultura africana – impressa sonoricamente no álbum “Refavela”².

Em relação a Torquato Neto, empreendeu mudanças significativas no cenário artístico nacional, compositor de canções como “Geléia Geral”³, considerada o manifesto da Tropicália, e participante ativo desse movimento. Com a elaboração de textos em jornais e revistas do país, dialogou com a tradição popular nordestina, a tradição contemporânea brasileira e a estrangeira, tornando-se uma das principais vozes do Tropicalismo. Efetivamente, esses artistas provocaram inquietações, a ponto de despertar interesses sobre o processo de estruturação do campo musical e artístico brasileiro.

As composições de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto fazem parte do conjunto da música popular brasileira. Assim, faz-se importante salientar que este trabalho acadêmico transita pelas categorias de polifonia, dialogismo, território, hibridização e performance. Vale ressaltar que, na elaboração desta tese, compreende-se que os componentes musicais, como o ritmo, arranjo, melodia e interpretação, também se apresentaram como marcadores identitários e instrumentos de negociação na composição dos fatos históricos.

² Gilberto Gil. **LP Refavela**. Philips, 1977.

³ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Geléia Geral**. Baião/rock. 6ª faixa, 03min42seg. LP “Tropicália ou Panis et Circensis”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Philips, 1968.

Esta investigação pautou-se na relação entre história e música. Objetivamente, as categorias de análise citadas anteriormente auxiliaram na compreensão e nas análises minuciosas da musicalidade e da trajetória artística de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto. O rastro sonoro da sanfona deixada na “cultura acústica” do Araripe e no sertão nordestino constituiu códigos culturais importantes para identificação desse instrumento como “nordestino”. Analisar a “paisagem sonora”⁴ do sertão nordestino na perspectiva de entender essa espacialidade associada a suas sonoridades e seus universos acústicos é outra estratégia adotada para a elaboração desta tese.

O território brasileiro foi e é marcado pela “cultura acústica”. A memória, as tradições locais, os causos, as frases feitas, as sentenças, entre outros elementos que operaram e ajudaram a organizar esteticamente o repertório de Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto, fazem parte do que se denomina de cultura acústica, considerando que a memória acústica dos três artistas vincula-se à tradição e às sonoridades dos lugares por onde eles passaram ou moraram. Isso permite compreender que:

Numa cultura acústica, a mente opera de um outro modo, recorrendo (como artifício de memória) ao ritmo, à música e à dança, à repetição e à redundância, às frases feitas, às fórmulas, às sentenças, aos ditos e refrões, à retórica dos lugares-comuns – técnica de análise e lembrança da realidade – e às figuras poéticas – especialmente a metáfora.⁵

Luiz Gonzaga, sanfoneiro do Araripe, abordou em seu repertório temáticas como sanfona, dança, causos, ritmos, seca, entre outras, considerados elementos acústicos de uma riqueza bem organizada esteticamente. Verifica-se que Gonzaga e seus parceiros colocaram no matolão um conjunto de canções relacionadas às matrizes africanas, ibéricas, árabes, indígenas, entre outras (sintetizadas no termo afro-ibero-árabe-indígenas). É possível notar, em especial, como as formas sonoras africanas, principalmente dos bantos, contribuíram para o cancionário brasileiro:

⁴ “Refere-se a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar.” SCHAFER, R. Murray. **Afinação do mundo**: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p.27.

⁵ LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura Acústica e Letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004, p.27.

Aqui observamos que da primeira chegada dos escravos bantos na última metade do século XVI até o momento em que essas formas surgiram da miscigenação forçada não somente entre os escravos dos diversos grupos étnicos, mas também entre os brancos e suas escravas e não se pode esquecer a miscigenação dos africanos com os índios.⁶

O processo de deslocamento do baião e sua materialização nas canções do sanfoneiro do Riacho da Brígida, de Humberto Teixeira (1915-1979), Zé Dantas (1921-1962) e outros parceiros mostram a reinvenção desse gênero. Vários autores procuraram questionar (como se verá a seguir) as origens do baião. Ao preocuparem com essas questões, permitiram compreender que esse ritmo fez seu percurso sonoro. Esse deslocar do baião possibilitou agregação de células rítmicas de outras modalidades sonoras e a reelaboração constante desse gênero. Por onde o baião andou, deixou marcas e sinais. Esses vestígios musicais deixados por esse ritmo em movimento foram importantes para ser percebido como uma sonoridade em processo de desterritorialização e reterritorialização.⁷

A ressonância⁸ produzida pelo acordeom gonzagueano encontrou reverberação e inter-relação com as produções de Gilberto Gil e Torquato Neto. Um conjunto de canções desses dois compositores teve referência de construção composicional em Gonzaga. As averiguações nas canções e nos LP's dos compositores em discussão permitem entender que eles transformaram o baião em “um som universal e regional”, de forma que esse ritmo se articulou entre o local e o global, o que contribuiu para que fosse recebido por seus ouvintes como uma sonoridade híbrida e polifônica.

Os compositores foram uníssonos em declarar categoricamente que o baião foi uma das bases rítmicas para a construção de vários movimentos, em particular o Tropicalismo. Discorrer sobre essas questões é importante para se compreender os entrecruzamentos e imbricamentos, as tensões entre o baião, matriz sonora da tradição, e as hibridações proporcionadas pela Tropicália. Tudo isso o matolão

⁶ MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006, p.198.

⁷ Entende-se como desterritorialização o processo de deslocamento do baião, e a reterritorialização constitui a emersão dessa sonoridade em outros territórios.

⁸ “O conceito de ressonância encontrado na física, que diz tratar-se de um fenômeno de transferência de energia de um sistema para outro, quando a frequência do primeiro coincide com uma das frequências do segundo, pode ser deslocado e aplicado para o sistema da canção popular em suas relações, com o caso específico da tropicália.” BEZERRA FILHO, Feliciano José. **Ressonâncias da tropicália: mídia e cultura na canção brasileira**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC-SP, São Paulo, 2005, p.10.

baião-tropicália representou, “[...] uma ressemantização da canção, uma procura dialógica no incremento das novidades estéticas propostas”⁹. Efetivamente, procura-se neste estudo averiguar os processos de polifonia, hibridação, territorialização e performance, no intuito de compreender se as produções musicais desses três artistas se inter-relacionam.

Na construção das rendas sonoras da tese, busca-se adentrar o imenso desafio de trabalhar com história e música. Os documentos, as fontes e a bibliografia contribuem de forma significativa para entender a ideia de Nordeste e nordestino nas produções artísticas e nas trajetórias de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto. As letras das canções são analisadas a partir dos enfoques temáticos, de modo que o recorte se constitui por meio dos temas e ritmos apresentados nas letras das músicas, sendo selecionado um conjunto de letras e ritmos musicais relacionados à instituição de “identidade nordestina”. Os artistas utilizaram signos de linguagem musical articulados a uma “visibilidade”¹⁰ e “dizibilidade”¹¹ de Nordeste e nordestino.

Assim, esta pesquisa prioriza a análise das canções, servindo-se de procedimentos metodológicos e instrumentos para ler e interpretar as pistas, os sinais e os *indícios*¹² deixados pelos artistas em discussão. As letras das músicas, fotografias, capas de LP’s, depoimentos orais, matérias de jornais, revistas, programas de rádio, imagens de cinema constituem fontes e elementos fundamentais para a construção e sistematização deste trabalho.

A análise do material selecionado se dá por meio de quadros analíticos que permitem leitura vertical e horizontal. A leitura vertical abre várias possibilidades porque colaboram para a compreensão das temáticas, dos ritmos e das imagens contidas nas letras das canções. Por sua vez, a leitura horizontal colabora

⁹ BEZERRA FILHO, Feliciano José. **Ressonâncias da tropicália**: mídia e cultura na canção brasileira. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC-SP, São Paulo, 2005, p.10.

¹⁰ “[...] as visibilidades, por sua vez, por mais que se esforcem para não se ocultarem, não são imediatamente vistas nem visíveis. Elas são até mesmo invisíveis enquanto permanecermos nos objetos, nas coisas ou nas qualidades sensíveis, sem nos alcançarmos até a condição que as abre. E as coisas se fecham de novo, as visibilidades se esfumam ou se confundem, a tal ponto que as ‘evidências’ se tornam incompreensíveis a uma outra época [...]” DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006, p.66.

¹¹ “Na produção das dizibilidades surgem maneiras específicas de falar e fazer falar. É no conjunto de falas e olhares que o objeto se constitui.” TEDESCO, Silvia. As práticas do dizer e os processos de subjetivação. **Interação em Psicologia**. Curitiba, vol. 10, nº. 2, UFPR, 2006, p.360.

¹² Para esse autor o trabalho do historiador se assemelha ao de um detetive, ou seja, a investigação se dá por meio dos indícios, sinais, pistas. Ele chama de método de Morelli aquilo que o historiador faz para discernir originais e cópias. Nas análises dos quadros de pinturas, a partir de seus postulados, pode-se entender que “é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis dos quadros”. GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.144.

significativamente para estabelecer as relações entre as várias categorias, de modo que orienta a definição analítica do material coletado.

A tese se apresenta organizada e estruturada em cinco capítulos, nos quais se procura fundamentar analiticamente a polifonia e o dialogismo estabelecidos entre o sanfoneiro do Araripe, Gil e Torquato. As trajetórias desses compositores são perscrutadas por meio de suas marcas sonoras empreendidas no texto poético musical.

O primeiro capítulo, intitulado “LUIZ GONZAGA: TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E INSTRUMENTAL (SANFONA)”, busca analisar a vida e trajetória artística de Luiz Gonzaga, sua relação com o mestre Januário dos Santos, seu pai, e a emersão no eixo musical Rio-São Paulo. Os depoimentos dos sanfoneiros apresentados mostram como a sanfona se instituiu com força na cultura musical brasileira. Por meio do trio musical – sanfona, zabumba e triângulo –, a sanfona tornou-se um instrumento de identificação com a cultura acústica nordestina. O canto de Gonzaga trouxe as lembranças e a presença de Januário em seu repertório, bem com a sanfona, os causos, as danças, os ritmos, entre outros temas frequentemente tocados por seu acordeom.

No segundo capítulo, “LUIZ GONZAGA PERCURSOS: BAIÃO E CULTURA ACÚSTICA”, pretende-se analisar a trajetória do baião, mostrando um painel das sonoridades nas Américas e no Caribe. O ritmo do baião de Gonzaga e Humberto passou por processos de deslocamento e desterritorialização musical, ou seja, esse gênero constituiu-se numa sonoridade que seguiu em ritmo e síncope os efeitos da diáspora africana, ibérica, árabe, entre outros povos que povoaram o Brasil, de tal forma que se tornou uma cultura musical transnacionalizada ou mundializada. Desse modo, evidencia-se que Luiz Gonzaga e seus parceiros compuseram algumas canções relacionadas ao universo afro-brasileiro, de modo que ele e seus amigos compositores se tornaram tradutores afrodiaspóricos.

O terceiro capítulo, “NA TRILHA DO EXPRESSO 2222: TRAJETÓRIA E DIÁLOGOS MUSICAIS DE GILBERTO GIL”, procura-se abordar a trajetória do plural e múltiplo artista Gilberto Passos Gil Moreira (Gilberto Gil). Para o músico baiano, a sanfona tornou-se efetivamente a porta de entrada na música popular brasileira. Posteriormente, a admiração por João Gilberto, outro baiano de Juazeiro, o levou a aprender a tocar violão e a ganhar notabilidade. O repertório de Gil dialoga intensamente com a tradição musical brasileira – indo desde o baião, samba, bossa-

nova, xote, xaxado e outros sons do universo sonoro nordestino – e também com a tradição sonora internacional, como rock and roll, reggae, entre outros, emergindo canções compostas de forma híbrida, misturando baião e xote com reggae e baião com rock, por exemplo. Cabe esclarecer que o fundo rítmico e cultural brasileiro serviu como ancoragem para a construção do repertório estético gilbertiano. Portanto, o diálogo de Gil com essas sonoridades possibilitou abraçar o rock.

O quarto capítulo, “ANJO TORTO: TORQUATO NETO E A GELEIA GERAL”, mostra o percurso poético-literário do Anjo Torto e seu diálogo com a tradição poética musical brasileira – leituras do Romantismo brasileiro, modernismo, concretismo e autores estrangeiros. A ressonância gonzagueana na produção de Torquato consiste numa outra abordagem pertinente para esta pesquisa.

Por fim, o quinto capítulo, “POLIFONIAS E HIBRIDISMOS MUSICAIS: O NORDESTE NAS PRODUÇÕES DE LUIZ GONZAGA, TORQUATO NETO E GILBERTO GIL”, analisa, por meio de imagens, letras de canções, depoimentos e capas de LP’s, como foi instituída a ideia de Nordeste. Para tanto, as noções de polifonia, hibridismo, identidade e performance colaboram nessas investigações. Aborda também como o Nordeste brasileiro foi apresentado e representado musicalmente nos repertórios de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto.

INTRODUÇÃO

vozes a mais
vozes a menos
a máquina em nós que gera provérbios
é a mesma que faz poemas,
somos com vida própria
que podem mais que podemos

(Paulo Leminski)

Os fundamentos metodológicos são indispensáveis e tornam-se ponto de partida para se compreender e analisar a conjuntura social, política e cultural que envolveu os artistas Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto. Nesse sentido, a utilização dos *Estudos Culturais* e da *História Cultural*¹³ como embasamento teórico nesta pesquisa se dá para além dos modismos acadêmicos e de modelos pré-fabricados, pois se entende que essas duas escolas teóricas oferecem elementos importantes para análise das relações intrínsecas entre história e música. Este estudo busca também amparar-se teoricamente em outras abordagens no campo das Ciências Humanas e Sociais, como a etnomusicologia e antropologia musical.

Nas últimas décadas, a História tem se colocado num terreno bastante movediço. Se esse terreno é móvel, o historiador tem como tarefa buscar apoio e equilíbrio em pequenos fragmentos de chão, na perspectiva de edificar sua pesquisa. Dessa maneira, são os pressupostos teóricos que oferecem ao pesquisador uma visão hermenêutica para construção de sua pesquisa historiográfica.¹⁴ Não se constrói uma pesquisa acadêmica por meio de soluções rápidas e mágicas, mas por longos momentos de reflexão, angústia, ansiedade, aflição, interpretação, análise, problematização e por uma infinidade de coisas grandes que são colocadas nesse “caldeirão” chamado pesquisa. Tais situações não deixam nenhum historiador inerte, porque o que mobiliza o pesquisador é a incerteza. O resultado de uma pesquisa historiográfica “[...] nasce da atração por, e da eleição de algo que se julga *interessante*. Decerto o que parece interessante para um não será para outro e permanecem obscuros os motivos profundos que levam alguém a eleger um tema em vez de outro”¹⁵.

Deve-se salientar que, nesse longo caminho percorrido pela historiografia, abriram-se múltiplos campos e variadas possibilidades relacionais da História com outras áreas do conhecimento, de modo que se tornou possível estabelecer relações da história com a música, as questões que envolvem o gênero, a literatura, a fotografia, o futebol, entre outras.

¹³ A “história cultural pode ser dividida em quatro fases: a fase ‘clássica’; a fase da ‘história social da arte’, que começou na década de 1930; a descoberta da história da cultura popular, na década de 1960; e a ‘nova história cultural’.” BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.15-16.

¹⁴ “A citação do teórico da moda não garante a boa qualidade da pesquisa; às vezes revela apenas um banal argumento de autoridade, mera técnica de legitimação.” EUGÊNIO, João Kennedy. **Ritmo espontâneo: organismo em Raízes do Brasil** de Sérgio Buarque de Holanda. Teresina: EDUFPI, 2011, p.28.

¹⁵ *Ibidem*, p.23.

A *História Cultural*, indubitavelmente, tem despertado o interesse de muitos pesquisadores. Nesse sentido, os historiadores, que privilegiavam temáticas econômicas e sociais, passaram a dar maior atenção às questões culturais. O historiador que concentra suas produções nos estudos da cultura “dedica-se às diferenças, aos debates e conflitos, mas também aos interesses e tradições compartilhados”¹⁶.

É na perspectiva de estudar as diferenças, as convergências e os conflitos entre a produção de Gonzaga, Torquato e Gil que reside a proposta da presente pesquisa. Para isso, deve-se ressaltar que a polifonia e a hibridação musical dos compositores Luiz Gonzaga (reinventor do baião), Gilberto Gil (músico/compositor) e Torquato Neto (letrista/poeta) serão compreendidas em suas temporalidades. Gonzaga surgiu após o auge do baião, ficando em evidência entre 1946 e 1956, e em seguida entrou numa fase – 1956 a 1968 – em que sua música deixou de ser executada nos meios de comunicação, notadamente no rádio e na televisão. Contudo, foi pelos braços dos tropicalistas¹⁷ Gilberto Gil, Torquato Neto¹⁸ e Caetano Veloso que o sanfoneiro pernambucano voltou para a cena da música popular brasileira. Esse retorno de Gonzaga aos meios de comunicação foi impulsionado pela eclosão do Tropicalismo a partir de 1967.

A música – ou a canção – propaga-se de forma intensa no coração das sociedades, desde as mais remotas até as mais contemporâneas, de forma que não existem comunidades sem a presença das vibrações das tessituras musicais. Cabe assinalar que a música instaurou dentro do mundo a *polifonia*, não somente do ponto de vista sonoro, mas também porque no texto musical pululam muitas vozes. Torna-se pertinente fazer a crítica aos estudiosos do pensamento de Bakhtin que utilizam de forma indiscriminada “[...] o conceito de polifonia, como se fosse um conceito abstrato, criado para se aplicado a qualquer discurso, e não uma marca de

¹⁶ BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p.07.

¹⁷ “O tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar de Tropicalismo se nutriu de violentações de um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez.” VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.249.

¹⁸ Gilberto Gil e Torquato Neto compuseram *Geléia Geral* (baião/rock). Cf.: Gilberto Gil e Caetano Veloso. **LP Tropicália ou Panis et Circensis**. Philips, 1968. Arranjos e regência: Rogério Duprat. Direção de produção: Manoel Berenberin. Técnico de gravação: Estélio. Estúdio RGE, SP. Período de gravação: maio de 1968. Reedição em CD: 1993.

identidade do discurso Dostoiévski, reconhecida a partir da análise bakhtiniana”¹⁹. Nesse sentido, cabe apresentar a categoria teórica “polifonia”.

O russo Mikhail Bakhtin de (1895-1975) criou uma das categorias mais atraentes da Teoria Literária das últimas décadas do século 20: *polifonia*. Tomando a palavra de empréstimo da arte musical, isto é, o efeito obtido pela sobreposição de várias linhas melódicas independentes mas harmonicamente relacionadas, Bakhtin emprega-a no seu livro *Dostoiévski*, publicado pela primeira vez em 1929 para definir especificamente tanto a obra de Dostoiévski quanto o que ele chama de “um novo gênero romanesco”, o “romance polifônico”. Essa expressão teve uma carreira tão errática quanto a do próprio Bakhtin. [...] Transformada em moda a polifonia bakhtiniana perde seu sentido de origem e se torna exatamente aquilo que negava: uma instância narrativa estrutural da Literatura ou da Linguística, confundindo-se, muitas vezes, com simples intertextualidade; tornada um conceito reiterável, passa a ser um modelo a se aplicar em qualquer narrativa com dois ou três pontos de vistas gramaticais distintos. Mas a complexidade do conceito para aqueles que se debruçavam como mais cuidado sobre ele não era mesmo fácil de resolver.²⁰

Nesse sentido, há de se compreender como a polifonia se manifestou nas práticas musicais no ocidente. Antes a monodia²¹, texto verbal recitado e praticado numa estrutura melódica, ocupava uma temporalidade relativamente significativa, certamente quase todo o milênio da era cristã, época em que o canto monódico predominava em todos os eventos musicais. Esse tipo de prática começou a ser disputada pelas formas polifônicas, estrutura “[...] onde são várias as melodias que simultaneamente servem de suporte ao texto”²². A polifonia

Tratava-se de um fenômeno de relevante importância, que viria abrir as perspectivas para novos modos de comunicação e viabilizar o processo dinâmico característico tanto da música

¹⁹ BRAIT, Beth. Análise e teoria dos discursos. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010, p.14.

²⁰ TEZZA, Cristovão. Polifonia e ética. **Revista Cult**. São Paulo, nº 59, Ano VI, jul./2002, p.60.

²¹ “Monodia (it.; fr. *Monodie*; ing. *Monody*; al. *Monodie*) canção para voz com acompanhamento instrumental da Itália do início do século XVII, podia ser uma ARIA simples ou um madrigal (acp.1) mais elaborado [var.: port. monofonia].” DOURADO, Autran. **Dicionário de termos e expressões da Música**. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.211.

²² SCHURMANN, Ernest F. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. São Paulo: CNPq e Brasiliense, 1989, p.64.

ocidental em geral quanto do posterior surgimento de uma *linguagem musical* em particular.²³

Entender que do texto poético/musical irrompem múltiplas vozes implica afirmar que as canções, de fato, atingem o coração da sociedade, tornando-se um objeto também de difusão de ideias. Por sua peculiaridade sociocultural, a música nas sociedades de massa e de consumo se coloca de maneira expressiva no cotidiano dos sujeitos culturais, “[...] submetendo as pessoas a um banho contínuo de sons e mensagens, tornando-se o suporte ideal para a circulação da ideologia, já que esta não se liga tanto ao objeto musical, mas aos lugares e momentos em que circula”²⁴.

Nesta investigação procura-se analisar os discursos presentes nas letras e na música *stricto sensu* de Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto, na perspectiva de compreender as relações dialógicas entre os três compositores. Nesse contexto, torna-se imprescindível seguir os postulados teóricos sobre os estudos da linguagem, que concebe o *dialogismo*²⁵ como algo em que

[...] eu olho o outro nos olhos, vejo me pelos olhos do outro, que me olha, me espreita, me julga e me completa, assim como ele também se completa em mim, deixa sempre meu discurso uma lacuna que eu mesmo não consigo preencher e por isso preciso do outro para preenchê-la.²⁶

A partir do dialogismo e das inter-relações estabelecidas entre os artistas em questão, empenha-se este estudo para entender como foi instituída as imagens discursivas e representativas do Nordeste e de nordestino, que tipo de marcadores identitários territoriais de *nordestinidade* Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto construíram em suas composições.

Desse modo, este trabalho apresenta uma proposta de estudo dos compositores Gonzaga, Gil e Torquato entendendo que, embora se tratem de artistas com preocupações estéticas diferentes, estiveram empenhados na invenção,

²³ SCHURMANN, Ernest F. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. São Paulo: CNPq e Brasiliense, 1989, p.64.

²⁴ FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000, p.138.

²⁵ “Para Mikhail Bakhtin, o estudioso que definiu como dialogismo e polifonia a engrenagem da articulação, e interação e intercomplementação das vozes na obra de Dostoiévski, o homem ‘não tem território interior soberano, está todo e sempre na fronteira, ao olhar para dentro de si mesmo ele olha o outro nos olhos ou pelos olhos do outro.” BEZERRA, Paulo. A perenidade de Dostoiévski. **Revista Cult**. São Paulo, vol. 4, p.6-13, 2006, p.6.

²⁶ Cf.: *Ibidem*, p.7.

institucionalização e territorialização²⁷ do Nordeste. Vale lembrar que a noção de território é aqui apreendida:

[...] num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.²⁸

Considerando que a canção é uma matéria de circulação de ideias e sensibilidades, cabe assinalar que essa arte passa por processos de hibridação. Nesse sentido, procura-se afirmar que as canções de Gonzaga, Gil e Torquato foram atravessadas por discursos e construídas dialogicamente pelos efeitos de hibridação musical. Diante do exposto, torna-se pertinente enfatizar que é nos espaços e nos territórios que a música é gestada e realizada sonoricamente pelo viés do hibridismo.

A investigação proposta sobre hibridação musical e a construção de marcos identitários territoriais de nordestinidade na música ganha concretude no estudo dos três compositores da música popular brasileira (MPB): Luiz Gonzaga, responsável pela estilização do baião e por representar sonoramente a espacialidade nordestina, instituindo uma territorialidade e, com ela, uma identidade regional, Gilberto Gil e Torquato Neto, por suas singularidades expressivas que, por meio da linguagem musical, colocaram suas marcas dentro do movimento tropicalista e, especialmente, na MPB.

Com efeito, a Tropicália impulsionou ruptura com fronteiras locais, regionais e nacionais, com quebra de valores morais e políticos que muito incomodou o regime civil-militar (1964-1985). As participações de Gil e Torquato foram fundamentais para a emersão do Tropicalismo. Gilberto Gil, com trajetória artística iniciada em 1962 na Bahia, com passagem marcante nos festivais da canção,

²⁷ Territorialidade se caracteriza pelo que é vivido por membros de uma coletividade. RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1980, p.158.

²⁸ GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2010, p.388.

engajado e preocupado com os rumos da MPB na década de 1960, tornou-se um dos responsáveis pela criação e hibridações polifônicas empreendidas pelo movimento tropicalista. Torquato colaborou intensamente na elaboração de manifestos e na produção escrita para divulgar as ideias do movimento. O artista piauiense, assim como seus companheiros tropicalistas, “transitou pelo rock internacional, pelo iê-iê-iê local, pelo ‘brega’, pelo experimentalismo músico-literário, pelo folclore, solidificou esse ajuntamento com a imagem da geleia geral brasileira”²⁹.

A proposta desta pesquisa é analisar a produção desses três compositores, evidenciando o universo cultural recriado artisticamente por eles, cujas obras são problematizadas, permitindo visualizar uma relação de dialogismos musicais estabelecidos entre Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto, bem como observar se tais artistas colaboraram para a continuidade ou descontinuidade de uma “invenção” da identidade nordestina. A escolha desses artistas justifica-se pelo fato de terem empreendido grandes mudanças na história e na estética da canção popular brasileira: o sanfoneiro do Araripe, um dos estilizadores do baião e divulgadores da música nordestina; Torquato e Gil como provocadores de rupturas no campo das artes e da política cultural.

Luiz Gonzaga instituiu uma identidade de artista regional, colocando-se como o representante de um “Nordeste” essencializado, homogeneizado. Não só por meio de suas composições propriamente ditas, como também por seu comportamento e performance musical, expressos em uma indumentária própria que reunia o chapéu usado pelos cangaceiros e a roupa de couro do vaqueiro nordestino. Essa imagem pop de Gonzaga, com seu chapéu de couro, gibão e alpercata, desafiou o visual de bom mocismo com smoking e roupa de gala da era do rádio. Ademais, criou uma estética musical formada por um trio instrumental com zabumba, triângulo e *acordeom* (sanfona) para simbolizar um universo artístico do sertão nordestino. Por comportamento performático entende-se:

[...] comportamento aprendido e/ou praticado – ou duplamente, comportamento treinado, comportado: comportamento restaurado. Então, ensaio prévio, aprendido por osmose desde a infância, revelado durante a performance pelos mestres,

²⁹ TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p.57-8.

guias, gurus ou, generalizando, pelas regras que governam de fora, como em esporte ou teatro improvisado [...].³⁰

O processo de industrialização a partir da década de 1950 no estado de São Paulo colaborou para o deslocamento de grande levada de pessoas do Nordeste para essa região. A migração dos nordestinos para a capital paulista trouxe muitos estereótipos e preconceitos contra eles, muitas vezes vistos como “cabeça chata”.

Entretanto, com a explosão musical do sanfoneiro do Araripe, passou a haver uma alteração do paradigma da nordestinidade, porque os sulistas (centro-sul do país) passaram a respeitar o Nordeste e os nordestinos por causa da reverberação sonora de Luiz Gonzaga. Enquanto Gilberto Gil e Torquato Neto se notabilizaram pelo engajamento no movimento tropicalista, esses artistas/compositores promoveram hibridações de ritmos na música popular brasileira. O resultado mais expressivo das composições musicais de Gil e Torquato e outros tropicalistas foi uma liberdade interpretativa de ideias nos processos de composição, interpretação e na forma de construir arranjos. Essa libertação promovida pelos tropicalistas impulsionou mudanças significativas de *performance* musical, de quebra de valores e de desconstrução de território.

As composições musicais de Gil e Torquato questionaram as linguagens predominantes e produziram novas formas de comunicação. Gil apontava, nos anos de 1967-68, que o papel da Tropicália seria de “[...] incorporar tudo o que fosse surgindo como informação nova dentro da música popular brasileira, sem essa preocupação do internacional, do estrangeiro, do alienígena”³¹. A marginalidade, a loucura e o desvio estético-existencial das composições torquatianas passaram a instituir uma explosão de identidades. O próprio Torquato alertava: “O risco é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela [...]”³²

A perspectiva analítica adotada neste trabalho leva em conta o conjunto de obras propiciadas pela renovação historiográfica da *História Cultural*. Deve-se destacar que as elaborações teóricas dessa corrente trouxeram um significado importante para a amplitude do conhecimento histórico com a percepção de novas

³⁰ SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 1988, p.118.

³¹ Apud: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.190.

³² ARAÚJO NETO, Torquato de. **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982, p.62.

abordagens. Com os estudos da cultura, novos objetos e problemáticas ganharam visibilidade/dizibilidade na produção do conhecimento histórico.

A noção hibridação (ou hibridismo) constitui outro instrumento para se entender a música popular brasileira e, sobretudo, o repertório discursivo da tradução e tradição artística de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto. O híbrido torna-se componente fundamental para se derrubarem noções estanques sobre a cultura popular, que não se reduz ao que é único, mas tende a se mostrar por várias faces, não se expressando na busca da origem das coisas, nem na busca linear da história.

[...] abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais.³³

Nas últimas décadas, a categoria hibridismo se movimentou intensamente no campo da intelectualidade da América Latina. Essa discussão foi motivada:

[...] pelos estudos sobre a pós-modernidade e, especialmente, sobre a cultura latino-americana. Ele pode vir indicado por sinônimos mais ou menos próximos como mestiçagem, miscigenação, sincretismo e mulatismo; ou ainda englobando idéias tais como mescla, mistura, amálgama, fusão, cruzamento, relação etc. A rigor, aplicados à cultura e à arte, todos esses termos remetem a uma mesma noção: a de que está em jogo um processo de misturas que rompe a identificação com algum referencial teórico imediato, seja estético ou histórico, ou modelo único de análise. Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa.³⁴

³³ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ªed. São Paulo: Edusp, 2003, p.19. Por esse mesmo viés o hibridismo é empregado no sentido das “misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um conjunto histórico [...] e entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos”. GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p.62.

³⁴ VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p.19-20.

Sabe-se que o Nordeste foi gestado e instituído a partir de discursos pautados na literatura, política e música, entre outras artes.³⁵ Indiscutivelmente, a noção de território explica, de certa forma, com se instituiu essa região. Explica-se ainda que a espacialidade nordestina foi instituída e construída historicamente e socialmente a partir da década de 1910 por meio do diálogo com a literatura, música, cinema e artes plásticas. A seca foi uma das linguagens usadas para marcar imagetivamente e discursivamente esse território. Desse modo, “a imagem do Nordeste passa ser pensada sempre a partir da seca e do deserto, ignorando-se todas as áreas úmidas existentes em seu território”³⁶. Cabe ressaltar que as formulações desta pesquisa requerem a utilização da literatura e das artes como fonte histórica, porque são componentes imprescindíveis na produção e na reflexão do conhecimento histórico.

Uma contribuição pertinente para este trabalho está na relação entre história e arte. Articular essas duas áreas do conhecimento humano possibilita entender o tecido sociopolítico da década de 1960 vivido pelo poeta-letrista Torquato Neto. A emersão na produção poética musical do tropicalista ajuda a compreender o universo cultural e político dessa época e oferece uma leitura alternativa para os anos da ditadura civil-militar. O poeta-letrista se colocou contra aqueles que se acomodaram com o estado de violência causado pela ditadura. Analisar “a narrativa ardilosa de um período da história brasileira, feita do ponto de vista de uma vida de um homem, de um artista que buscou, todo tempo, dizer a si mesmo e ao mundo que o cercava”³⁷ torna possível compreender a “escritura”³⁸ torquatiana no movimento tropicalista.³⁹

³⁵ Essas discussões são ancoradas no trabalho de ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo, Cortez, 2001.

³⁶ Ibidem, p.121.

³⁷ CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005, p.15.

³⁸ O termo escritura foi usado no livro: BEZERRA, Feliciano. **A escritura de Torquato Neto**. São Paulo: Publisher Brasil, 2004. “A tradução do sentido e a busca da realização do sujeito em Torquato Neto estão no primeiro ato de escrever. Suas operações identitárias partem da linguagem e, como ‘não a linguagem sem corpo’, sua escritura poética é ele mesmo corporificado. Com enorme potência estética, a escritura constitui um corpo criador de linguagem. Uma linguagem que dinamiza fragmentos (partes desse corpo), mobiliza e tensiona estilhaço, carrega cada partícula de significação expressiva.” (p.11)

³⁹ Parte da intelectualidade brasileira personalizou a Tropicália na figura dos dois “líderes”, Caetano Veloso e Gilberto Gil, deixando “[...] ofuscados os outros muitos sujeitos que se movimentaram na cena cultural brasileira nos anos sessenta. Aquilo que seria ‘movimento tropicalista’, portanto, é na verdade um universo multifacetado, no interior do qual habitam inúmeras virtualidades. Estas virtualidades, em diferentes níveis de intensidade, foram sendo capturadas pelo sistema como um movimento uno, condição em que passaram a habitar a opinião pública”. CASTELO BRANCO, Edwar

Será pertinente nesta pesquisa compreender o Tropicalismo, a participação de Gil e Torquato nesse movimento, bem como perscrutar a cultura brasileira no momento em que se deu a emersão da Tropicália. As teses, dissertações, depoimentos e outros materiais colaborarão para compreender o Tropicalismo e a cena cultural brasileira da década de 1960.⁴⁰ Cabe afirmar que foram marcantes e singulares as participações de Gilberto Gil e de Torquato Neto dentro do Tropicalismo, o relato de Caetano foi enfático sobre essa questão: “Eu e Gil estávamos fervilhando de novas ideias. [...] Trabalhávamos noite adentro, juntamente com Torquato Neto, Gal, Rogério Duprat e outros.”⁴¹ Desse modo, a proposta da Tropicália tornou-se um amálgama e “[...] notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde dos anos 60”⁴².

de A. **Todos os Dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p.100.

⁴⁰ Entre essas produções, além de outras que serão elencadas ao longo da escrita da tese, destacam-se: BRITO, Antonio Carlos. “Tropicalismo: sua estética, sua história”. **Revista Vozes**. São Paulo, nº. 9, 1972. CASTELO BRANCO, op. cit., 2005. DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009. FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000.

⁴¹ Apud: FAVARETTO, op. cit., p.27.

⁴² Ibidem, p.28.

CAPÍTULO I – LUIZ GONZAGA: TRAJETÓRIA ARTÍSTICA E INSTRUMENTAL (SANFONA)

“A música é celeste, de natureza divina e de tal beleza que encanta a alma e a eleva acima da sua condição.”

(Aristóteles)

Neste capítulo busca-se mostrar e analisar a trajetória artística de Luiz Gonzaga, sua infância, juventude, a passagem pelo exército e sua emersão no meio musical do Rio de Janeiro. A relação de Gonzaga – sanfoneiro do Riacho Brígida – com a sua família, especialmente seu pai, José Januário dos Santos (1888-1978), o mestre Januário, foi fundamental para sua trajetória. Com base nesse vínculo entre ambos, as análises procuram apresentar como a sonoridade da sanfona, instrumento preponderante na música brasileira, encarnou “[...] uma série de códigos culturais compartilhados, apre(e)ndidos culturalmente no universo da música popular [...]”⁴³. A necessidade, por parte de Gonzaga, de respeitar “os oitos baixos de seu pai” será o ponto de partida para compreender a tradição desse tipo de sanfona (denominada também de “pé de bode”), exaltada na música popular do Brasil pelo mestre Januário e outros expoentes que resfolegavam esse instrumento de forma espetacular.

As marcas sonoras do Araripe vinculam-se à sua “cultura acústica”. Nesse sentido, entre os elementos acústicos que Luiz Gonzaga trouxe em suas canções estão as danças, os causos e outros traços culturais relacionados à paisagem sonora do Araripe. Observar as canções de matrizes africanas no cancionário gonzagueano permite afirmar que ele e seus parceiros se comportaram como tradutores afrodiaspóricos na cultura brasileira.

1.1 “EU E MEU PAI JANUÁRIO/ NÓS TOCANDO SEM PARAR...”: TRAJETÓRIA FAMILIAR E ARTÍSTICA

Quando eu voltei lá no sertão
 Eu quis mangar de Januário
 Com meu fole prateado
 Só de baixo, cento e vinte [...]”⁴⁴

Precisamente, a trajetória artística de Luiz Gonzaga está ligada ao seu pai, Januário, que foi sua matriz sonora e, indubitavelmente, seu primeiro professor de

⁴³ TROTTA, Felipe Costa. Som de cabra macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 9, p. 151-172, 2012.p.155. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/349/pdf>>. Acesso em: 25/04/2013.

⁴⁴ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Respeita Januário**. Baião. 78 RPM. Victor 800658/B, 1950.

sanfona. O mestre Januário, com sua oficina, foi o responsável pela introdução de Gonzaga no meio artístico na região do Araripe.

Para compreender a produção sonora do sanfoneiro do Riacho Brígida, torna-se pertinente observar e analisar a trajetória do mestre Januário e sua chegada à Serra do Araripe. Ele era procedente não se sabe ao certo se de Flores ou de Pajeú das Flores, Pernambuco. Conta-se que ele e seu irmão, Pedro Anselmo, filhos de Anselmo e de Conceição – da família dos Quidutes e dos Anselmos –, tornaram-se migrantes à procura de uma região fértil, para que pudessem tirar o sustento da agricultura e da criação de gado.⁴⁵

Os dois rapazes chegaram ao Araripe por volta do ano de 1905. Fugiam de uma intensa seca⁴⁶ que assolava o território pernambucano e outras partes do “Nordeste” (nesse período chamado de Norte), entre os anos de 1900 e 1904. Noticiava-se o deslocamento de sertanejos para outras regiões, movidos pelas estiagens no Nordeste desde tempos remotos, de forma que as migrações “[...] já eram comuns em secas anteriores; a de 1692, uma das primeiras a serem registradas, provocou a migração de algumas famílias paraibanas para Sorocaba (SP)”⁴⁷. Nos momentos posteriores, esse “fenômeno” se alastrou, progressivamente, sobre a região, como explicado no fragmento:

⁴⁵ Para tratar da trajetória da família de Luiz Gonzaga, foram utilizadas as biografias e obras analíticas: SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: O sanfoneiro do riacho da Brígida**. 8ª ed. Fortaleza: Realce, 2002. DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996. OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga: O matuto que conquistou o mundo**. 6ª ed. Recife, 1991. MORAES, Jonas Rodrigues de. **Sons do Sertão: Luiz Gonzaga, música e identidade**. São Paulo: Annablume, 2012. Entre outras produções.

⁴⁶ Ver Anexo 1 - Quadro das secas ocorridas no “Nordeste”. “A vasta literatura histórica sobre a seca pode ser dividida em três momentos distintos: um primeiro onde predominam as obras de autoria de intelectuais ligados às oligarquias nordestinas, quase sempre memórias, em que procura dentro de uma visão positivista, factualista e cronológica, arrolar todas as secas passadas, discutir suas causas e soluções. Num segundo momento predominam obras de matriz tecnicista, cujos autores são quase sempre técnicos ligados ou não as oligarquias da região e que abordam o problema do ponto de vista estritamente técnico, limitando-se à discussão das causas do fenômeno e proposta de soluções. Num terceiro momento surge um grupo de autores que possuem uma visão mais globalizante ou crítica acerca do problema, percebendo-o não apenas como simples fenômeno natural, mas pensando como um fenômeno com implicações sócio-econômicas e que apenas agrava distorções presentes nesta estrutura social.” ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Falas de Astúcia e de Angústia: a seca no imaginário nordestino - de problema à solução (1877-1922)**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Campinas-SP, 1988, p.1.

⁴⁷ Corolano Medeiros. Apud: ALMEIDA, José Américo de. **A Paraíba e seus problemas**. Paraíba: Imprensa Oficial, 1923. p.196.

As secas do século XVIII acentuaram a migração de nordestinos para a região das minas; a seca de 1844-45 levou alguns nordestinos a procurarem as plantações de café do Rio de Janeiro. Veremos, no entanto, que a migração de 1877-79 adquirirá conotações novas, não decorrentes do fenômeno climático em si, mas da conjuntura que o cercava.⁴⁸

O “fenômeno” das secas torna-se importante para compreender o imaginário discursivo sobre o Nordeste e os nordestinos que ocupavam o sertão.

A seca é pensada como a agonia do sertão, pois tudo morre, pois tudo demonstra esta agonia, tanto da natureza, como do homem, esta morte lenta. A imagem tradicional da seca está impregnada da imagem da morte, morte agoniada, pois morresse aos poucos, de sede e de fome, seja um animal, seja o ser humano.⁴⁹

As andanças pelo sertão nordestino levaram Januário e Pedro Anselmo a subirem a Serra do Araripe e se estabelecerem na encosta do sopé da serra. Nessa localidade há muito tempo morava um tio dos dois rapazes que, com certeza, lhes ajudaria a encontrar trabalho e, assim, ter uma qualidade de vida um pouco melhor⁵⁰. O Araripe, de fato, era uma região úmida e oferecia boas perspectivas.

Acho que Exu nunca sofreu uma seca como se escuta falar em outras regiões, onde morre gente. Isso nunca ouvi por aqui. O pé de serra tem sempre essas matas, essas montanhas que atraem as chuvas. Tem um vento que desvia o rumo da chuva. Ela se forma, vem e quando chega no alto da serra, se divide, parte pra tudo que é canto.⁵¹

À procura de trabalho no Vale do Araripe, os irmãos Quidute (ou Anselmo) conheceram o Coronel Sete Moreira, considerado na região uma pessoa temida e severa. Entretanto, tinha a fama de ser justiceiro e “[...] bom com todos aqueles que tivessem a sorte de cair em suas graças. Para ele, o valor do homem media-se pela

⁴⁸ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Falas de Astúcia e de Angústia: a seca no imaginário nordestino - de problema à solução (1877-1922)**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Campinas-SP, 1988, p.25.

⁴⁹ Ibidem, p.97.

⁵⁰ Ver DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996, p.28.

⁵¹ Luiz Gonzaga. Apud: Ibidem, p.27.

disposição para o trabalho e pelo equilíbrio do caráter”⁵². O Coronel admirava e tinha respeito por homens sérios, trabalhadores e honestos. No entanto, “[...] cabra safado, enxerido e metido a besta, esse em suas rédeas, ou se apumava ou era enxotado para bem longe dos limites de suas cancelas”⁵³.

Essas qualidades de homem sereno, honesto e trabalhador Sete Moreira encontrou no sanfoneiro de oito baixos Januário. Os dois sentaram e conversaram longamente sobre as tarefas a serem desenvolvidas na fazenda Caiçara. A partir daquele momento, Januário, o caboclo do Pajeú, estava contratado como morador, de modo que teria a garantia também da proteção dos legítimos descendentes do barão do Exu, Gualter Martiniano de Alencar Araripe⁵⁴.

A chegada dos irmãos Januário e Pedro Anselmo à fazenda Caiçara propiciou o encontro com Santana – a mais nova – e Maria (conhecida por Baía), filhas de Ifigênia e de José Moreira Franca de Alencar. Esse casal tivera mais duas filhas: Vicença e Josefa (cujo apelido era Nova). O apreço de Santana pelo canto provinha de seu pai, José Moreira de Alencar (loiro e de olhos verdes), que era cantador, poeta e seresteiro. Ele percorria o Araripe e seus arredores montado a cavalo, procurando conquistar os corações das moças por meio de serestas com modas de viola.⁵⁵

Januário, o sanfoneiro de oito baixos, mirou Santana, e Pedro Anselmo se interessou de imediato por Baía. Essa troca de olhares dos irmãos Quidute com as irmãs Franca de Alencar levou à realização dos casamentos, numa manhã de setembro do ano de 1909, na Igreja do Bom Jesus dos Aflitos, padroeiro de Exu-PE.

Do casamento de Januário com Santana foi constituída uma família com nove filhos: João (Joca), o primogênito, Luiz Gonzaga, Efigênia (Geni), Severino, José, Raimunda (Muniz), Francisca, Socorro e Aloísio.⁵⁶ Seus filhos foram criados ali na fazenda Caiçara e nas vizinhanças com simplicidade e muita dificuldade.

⁵² FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião**. Sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986, p.7.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ “Como dona Bárbara e seu irmão Luís Pereira de Alencar, foi o barão Guálter Martiniano um ilustre filho de Araripe. Barão de Exu por decreto imperial de 15 de novembro de 1888, o insigne patriarca nasceu na fazenda Caiçara [...] em 18 de junho de 1822. Senhor de muitas terras e de muitos escravos [...] faleceu no seio da família em 22 de julho de 1889.” Ibidem, p.8.

⁵⁵ DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996, p.28.

⁵⁶ SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida**. 8ª ed. Fortaleza: Realce, 2002, p.27. Januário morava “nos domínios da fazenda Caiçara, numa modesta casinha de taipa construída com a participação de alguns amigos [...]”. FERREIRA, op. cit., p.10.

Indiscutivelmente, a formação musical de Luiz Gonzaga esteve relacionada ao conserto e afinação de sanfona na oficina do mestre Januário, bem como aos sambas (forrós) tocados nas redondezas do Araripe. Com efeito, diversos membros da família Januário se tornaram músicos. Observa-se na fotografia seguinte a família de Januário.



Figura 1 – Da esquerda para a direita, Luiz Gonzaga, Januário e seus filhos.⁵⁷

Cabe assinalar a participação do mestre Januário, com sua sanfona de oito baixos, na animação dos arrasta-pés nas vizinhanças do Araripe. A presença de Januário foi marcante nas primeiras décadas do século XX nessa territorialidade, onde tocava em festas de casamento, batizado e bailes. Informações dão conta de que ele percorria os distritos nas proximidades de Exu-PE⁵⁸, formado pelos

⁵⁷ Acervo do pesquisador Wilson Seraine.

⁵⁸ A historiografia relacionada a Exu registra que a povoação dessa localidade ocorrera nas primeiras décadas do século XVIII. O encontro dos proprietários baianos, os Garcia D'Avila, donos da fazenda da Torre – localizada à margem do Rio São Francisco –, com os indígenas Ançu (nação Cariris) favoreceu o povoamento da região. Anteriormente os Ançu tinham desenvolvido uma amizade com os vaqueiros que trabalhavam nessas bandas, o que facilitou a entrada dos fazendeiros. Os portugueses, entre eles Leonel de Alencar Rêgo e seus irmãos, arrendaram de Francisco Dias D'Avila a sesmaria localizada no Vale do Brígida. A abrangente propriedade de Leonel Alencar, conforme autos de demarcação e divisão, envolvia a Fazenda Caiçara e Barrigudinho. Vieram os jesuítas, que ajudaram na catequização e na construção de uma capelinha em homenagem ao Senhor Bom Jesus dos Aflitos, que se tornou o padroeiro da cidade. Entre os anos de 1846 e 1906 – 60 anos –, o município de Exu ora era distrito, ora vila. Em 1907 retornou definitivamente à condição

povoados Baixo (hoje Timorante), Bom Jardim (atualmente Claranã, pertencente ao município de Bodocó-PE), Tabocas, Canabrava (atual Viração) e Rancharia (distrito de Granito).⁵⁹ O mapa a seguir mostra algumas cidades do Araripe, com destaque para Exu-PE – nº 03.

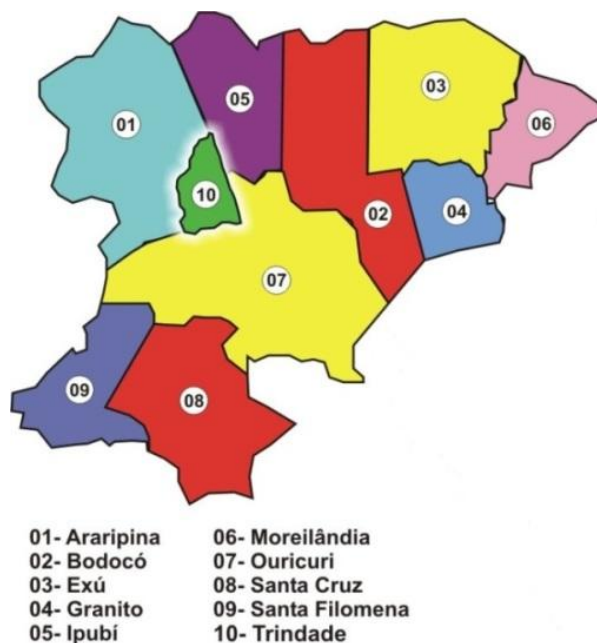


Figura 2 – Cidades do Araripe.⁶⁰

O mapa acima trata em parte dos municípios do Araripe pernambucano. No total, essa região possui 1.063.000 hectares, sendo 47% no estado do Ceará (15 municípios): Missão Velha, Abaiara, Brejo Santo, Porteira, Jardim, Jati, Penaforte, Barbalha, Crato, Nova Olinda, Santana do Cariri, Araripe, Potengi, Campos Sales e Salitre; 36% no estado de Pernambuco (12 municípios): Araripina, Trindade, Ouricuri, Ipubi, Exu, Santa Cruz, Bodocó, Cedro, Moreilândia, Granito, Serrita e Terra Nova; e 17% no estado do Piauí (11 municípios): Belém, Caldeirão Grande do

de vila com o nome de Novo Exu, desmembrando-se de Granito-PE. ALENCAR, Thereza Oldam de. **EXU**: três séculos de história. Exu-PE: Editora do autor, 2011.

⁵⁹ “Exu abrangia os atuais municípios de Araripina, Bodocó, Cedro, Granito, Ipubi, Moreilândia, Ouricuri, Parnamirim, Salgueiro, Santa Cruz, Santa Filomena, Serrita, Terra Nova e Trindade.” Ibidem, p.43.

⁶⁰ FUNDAÇÃO ARARIPE. **Projeto Araripe Pernambucano**. Crato - CE, s/d. Disponível em: <<http://www.fundacaoararipe.org.br/content/temp/ParticipacaoCoGestaoDasAguasBioregiaoAraripe.php>>. Acesso em: 12/04/2013.

Piauí, Caridade do Piauí, Curral Novo do Piauí, Francisco Macedo, Fronteiras, Jaicós, Marcolândia, Padre Marcos, Pio IX e Simões.⁶¹

A experiência cotidiana do conserto de sanfonas na oficina do mestre Januário contribuiu para que Luiz Gonzaga aprendesse os primeiros acordes e a manejar a harmônica de oito baixos, em meio ao exercício na oficina e a paixão pelo instrumento do pai, “[...] a quem ajudava na animação de festas religiosas e forrós. Sua interação com o meio artístico o levou a aprender a tocar zabumba e cantar os benditos das novenas”⁶².

A desenvoltura de Januário na sanfona de oito baixos foi notada pelos sanfoneiros brasileiros. Luiz Gonzaga expressou a deferência que tinha por seu pai Januário em diversas falas e, particularmente, nas homenagens feitas nas canções. Visualiza-se na imagem Januário com sua sanfona de oito baixos (ou “pé de bode”).



Figura 3 – Januário dos Santos e sua sanfona de oito baixos.⁶³

⁶¹ Informações da Área de Proteção Ambiental (APA) Chapada do Araripe, criada pelo Decreto nº 148, de 04 de agosto de 1997. UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Instituto de Ciências do Mar. Centro de Estudos Ambientais Costeiros - CEAC. **APA da Chapada do Araripe**. Eusébio - CE, s/d. Disponível em: <<http://sispub.oktiva.com.br/oktiva.net/1364/nota/18279>>. Acesso em: 13/04/2013.

⁶² MORAES, Jonas Rodrigues de. **Sons do Sertão: Luiz Gonzaga, música e identidade**. São Paulo: Annablume, 2012, p.40.

⁶³ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **LP Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p.2.

A tradição musical de Januário foi seguida por Gonzaga, sanfoneiro do Araripe. O dialogismo estabelecido entre Gonzaga e Januário mostra “[...] que o tradicional se encontra enraizado na obra de Gonzaga, pela contextualização e interdiscursividade, uma vez que *lugar* e *cena* estão profundamente imbricados na obra do compositor”⁶⁴. A exemplo de “Respeita Januário”⁶⁵, considerada uma música impactante na produção estética de Gonzaga.

O bem-querer de Gonzaga não foi enunciado somente na música “Respeita Januário”, mas num conjunto de LP’s e canções dedicadas ao artista Januário – “Seu Januário” (instrumental), “Januário vai tocar”, “Fogueira de São João”, “O Maior Tocador”, “O Vovô do Baião”, “Rio Brígida”, “Adeus Januário”, “Prece Por Exu Novo”, “A Peleja do Gonzagão x Téo Azevedo” e “Dá licença prá mais um”⁶⁶. Essas canções são aqui analisadas na perspectiva de observar a importância de Januário e de Luiz Gonzaga para a memória acústica nordestina, em particular a da região do Araripe.

Com a participação de Januário tocando oito baixos, Luiz Gonzaga registrou na música “Januário vai tocar” a importância do pai para a propagação da sanfona de oito baixos, além de destacar as localidades no Araripe onde o velho Januário tocava. Gonzaga ressaltou por meio dessa canção o papel fundamental de seu pai como promotor de sociabilidades nos bailes comunitários. E, sobretudo, Januário reforçou “[...] a relação deste instrumento com o passado rural e as populações menos favorecidas economicamente: ‘a cidade te acha ruim, mas eu não acho’”⁶⁷. O que se constata a seguir:

Ai, ai, sanfona de oito baixos
Do tempo que eu tocava
Na beira do riacho
Ai, ai, sanfona de oito baixos } bis

⁶⁴ AUSTREGÉSILO, José Mário. **Luiz Gonzaga: o homem sua terra e sua luta**. Recife: Comunigraf Editora, 2009, p.61.

⁶⁵ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Respeita Januário**. Baião. 78 RPM. Victor 800658/B, 1950. Essa música será analisada no segundo item deste capítulo.

⁶⁶ Essas canções e produções de Luiz Gonzaga e seus parceiros em homenagem ao mestre Januário, com os devidos créditos, estão registradas na obra de: MORAES, Jonas Rodrigues de. **“Truce um triângulo no matolão (...) Xote, Maracatu e Baião”**: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2009, p.97.

⁶⁷ PERES, Leonardo Rugero. **Januário e sua sanfona de oito baixos**. 28/06/2011. Disponível em: <<http://sanfonade8baixos.blogspot.com.br/2011/06/januário-e-sua-sanfona-de-oito-baixos.html>>. Acesso em: 14/04/13.

A cidade te acha ruim
Mas eu num acho

Lá na taboca
No baxío, no Granito
Quando um cabra dá um grito
Januário vai tocá
Acaba feira, acaba jogo, acaba tudo
Zé Carvalho carrancudo
Tira a cota pra dançar } bis ⁶⁸

A marcha junina “Fogueira de São João”⁶⁹ mostra que as tradições culturais nordestinas estiveram presentes no repertório estético de Luiz Gonzaga, fazendo referência a Januário nos versos “Seu Januário/ Venha ser o meu parceiro/ Não esqueça da sanfona/ Para animar o terreiro”. A canção em análise teve a participação da irmã do sanfoneiro do Araripe Chiquinha Gonzaga.

Na fogueira de São João
Eu quero brincar
Quero soltar meu balão
E foguinhos queimar

(Na fogueira de São João
Eu quero brincar
Quero soltar meu balão
E foguinhos queimar)

Seu Januário
Venha ser o meu parceiro
Não esqueça da sanfona
Para animar o terreiro

Traga a fãmia
Que nós tem muito prazer
De dançar com suas fia
‘Té o dia amanhecer
[Bis]

No mesmo diapasão sonoro, a marcha junina “O Maior Tocador”⁷⁰ já homenageia Januário no título, que o classifica como o maior tocador. O respeito está na expressão “Seu Januário” e a destreza musical do mestre é explicitada no

⁶⁸ Januário José dos Santos. **Januário vai tocar**. 78 RPM. 1954. Cf.: DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 1996, p.27.

⁶⁹ Luiz Gonzaga e Carmelina. **Fogueira de São João**. Marcha junina. LP São João na Roça. RCA, 1962.

⁷⁰ Luiz Guimarães. **O Maior Tocador**. Marchinha. LP Quadrilhas e Marchinhas Juninas. RCA, 1965.

trecho: “Puxe esse fole/ De oito baixo verdadeiro”. Nessa canção, o sanfoneiro explicitou a animação das festas de São João no Nordeste:

Seu Januário
Tome um gole de quentão
Solta foguete
Quero ver animação
Puxe esse fole
De oito baixo verdadeiro
Bota gás no candieiro
E chama as moças pro salão } bis

Seu Januário
Nesta festa de arraia
Quem dança, dança
Quem dança, quer dançar } bis
Lá no terreiro
É o que se vê falar
É o maior tocador
Que já veio nesse lugar

Festa animada
Pra quem sabe aproveitar
Puxa esse fole
Que eu quero me espaia
À meia-noite
Quero ver soltar balão
Pra dar viva a Santo Antônio
Meu São Pedro e São João } bis

A canção “O Vovô do Baião”⁷¹, por sua vez, abordou o problema de saúde de Januário. A recuperação do mestre significava a continuidade da tradição. Portanto, a família devia rezar, porque seu Januário, “Com bem noventa anos”, “[...] merece viver”.

Seu Januário
Com bem noventa anos
Tinha nos seus planos
Fazer uma operação
Sua família
Tava toda reunida
Rezando pela vida
Do Vovô do baião

Vai Januário
Que nós reza por você

⁷¹ João Silva e Severino Ramos. **O Vovô do Baião**. LP A Nova Jerusalém. Odeon, 1973/74.

Coopera Januário
 Você merece viver

Humberto Macário
 Famoso cirurgião
 Que abalou o Cariri
 O povo do Crato
 Ficou todo admirado
 Quando viu seu Januário
 Inteirinho sair
 Tá, tá, seu Januário tá aí
 E olha ele aí

Na música “Rio Brígida”⁷², Gonzaga descreveu a paisagem da localidade, detalhando geograficamente por onde passam as águas do Rio Brígida e os lugares que fazem parte da região do Araripe: Fazenda Gameleira, Novo Exu, Monte Belo, São Raimundo, Tamarina, Barriguda e Baraúnas. Na canção o sanfoneiro Gonzaga demonstrou a relação de amizade com Januário, nos trechos: “Quanto samba sem horário/ Eu e meu pai Januário/ Nós tocando sem parar/ São as lembranças/ Nessas água a rolar [...]”.

Nasce lá no pé da serra
 Na Fazenda Gameleira
 De seu Chico Alencar
 E vai descendo
 Vai rolando devagar
 Chega em Novo Exu
 E com licença eu vou cantar

Em Novo Exu
 Ele chora e sai rezando
 Vendo gente se matando
 Briga de irmão com irmão
 Tem jeito não
 Que isso é coisa de cacique
 E vai chegando
 Em São João do Araripe

Ah! Menino
 Se esse riacho falasse
 Quanta coisa
 Que ele tinha pra contar
 Ah! Quanta festa
 Quanto samba sem horário
 Eu e meu pai Januário

⁷² Luiz Gonzaga e Luiz Gonzaga Jr. **Rio Brígida**. LP Eu e meu pai. RCA, 1979.

Nós tocando sem parar
São as lembranças
Nessas água a rolar

Vai cortando
Monte Belo, São Raimundo
Tamarina, Barriguda, e Baraúnas
E tem passagem
Por Granito, que bonito
Olha aí Parnamirim
Terra Nova e Orocó
E desatou
No São Francisco esse nó } bis

A morte de Januário foi sentida profundamente por Luiz Gonzaga. Como demonstração de pesar, os compositores parceiros do sanfoneiro do Riacho Brígida compuseram a música “Adeus a Januário”⁷³. A interjeição “Ai” era utilizada para evidenciar o sofrimento e dor de Gonzaga. Comprova-se a amizade entre Januário e Gonzaga nos versos: “De um velho e grande amigo [...] / Tão guerreiro, companheiro/ Conselheiro Januário”. A canção conclama ao supremo “Deus que ilumine os passos/ Do seu novo itinerário”. E representa também um preito de gratidão, constatada na expressão “Nesta minha homenagem”.

Ai que saudade, que dor
Que eu sinto até agora
De um velho e grande amigo
Que do mundo foi embora
Deus que ilumine os passos
Do seu novo itinerário
Tão guerreiro, companheiro
Conselheiro Januário
Seu Januário, Seu Januário } bis

Deus que ilumine
O seu novo itinerário
Nesta minha homenagem
Quero dividir a dor
Com seu verdadeiro amigo
Que sempre lutou consigo
Na batalha e no amor
Sem medir qualquer distância
Sem contar qualquer horário
Aqui vai como lembrança
Meu Deus, Seu Januário

⁷³ João Silva e Pedro Maranguape. **Adeus a Januário**. LP Eu e meu pai. RCA, 1979.

A “Prece Por Exu Novo”⁷⁴ efetivamente denota a tristeza com as mortes e os conflitos envolvendo as famílias Alencar e Sampaio, do Exu. A composição de Gonzaguinha, interpretada por Gonzaga, relata que “Amor demais deu em ódio”. Ao término de cada verso, o intérprete Gonzaga pedia auxílio ao pai celeste e a Nossa Senhora para que não deixassem os filhos da cidade de Exu órfãos. Reminiscências da infância com doses de saudades de Januário aparecem no trecho “Pois é, meu pai Januário/ Parece que a paz não vingou/ Nas terras do teu pé de serra/ Acauã só agorou”.

Seu moço
 É tão triste a história
 Que já nem sei do começo
 Não gosto de sua lembrança
 E quando lembro estremeço
 Eu era ainda criança
 E tudo já estava no avesso
 Amor demais deu em ódio
 Tomou as contas de um terço
 Pai Nosso, nos salve Maria
 Não deixe esses filhos sem berço } bis

São tantos ódios à solta
 São tantas vezes a cruz
 São tantos corpos tombados
 São tantas vidas sem luz
 São tantas vezes a raiva
 Descendo o seu negro capuz
 É tanto sangue e maldade
 Que só o canto traduz
 Pai Nosso nos salve Maria
 Ajude a gente Jesus } bis

[...]

Pois é, meu pai Januário
 Parece que a paz não vingou
 Nas terras do teu pé de serra
 Acauã só agorou
 Canta mais triste o Assum Preto
 Mais triste do que já cantou
 No céu, já não vejo Asa Branca
 Foi simhora e não voltou
 Pai Nosso no salve Maria
 Padim Ciço, por favor } bis
 [...]

⁷⁴ Gonzaguinha. **Prece por Exu Novo**. LP Eterno Cantador, com participação especial de Gonzaguinha. RCA, 1982.

Na embolada-calango “A Peleja do Gonzagão x Téo Azevedo”⁷⁵ foi travada uma peleja⁷⁶ que retrata aspectos da cultura popular nordestina e salienta a filiação de Gonzaga, no verso musical “Sou fíio de Januário/ Tocador de oito baixo [...]”.

Já corrí trecho de mundo
Defendendo meu enredo
Com a sanfona no peito
Não sou homem de ter medo
Na peleja do calango
Convido Téo Azevedo
Calango vem, calango vai } bis
Calango fica, calango sai

Seu Luiz, eu tou pronto
Pra travar a cantoria
Mergulhar o meu sertão
No mundo da poesia
Ponteando a minha vida
Ao nascer de um novo dia

Calango vem, calango vai...

[...]

Eu sou filho de Teófilo
Que no verso era arisco
Catumã, violeiro
Ligeiro que nem Corisco
Da banda norte mineira
O Estado, São Francisco

Calango vem, calango vai...

Sou fíio de Januário
Tocador de oito baixo
Sertanejo até a tampa
Eita! Velho que era macho!
O poeta da sanfona
Que nunca caiu do cacho
[...]

⁷⁵ Téo Azevedo. **A Peleja do Gonzagão x Téo Azevedo**. LP 70 anos de sanfona e simpatia, com participação de Téo Azevedo. RCA, 1983.

⁷⁶ “Luta poética entre os cantadores sertanejos, desafio cantado, o debate de improviso.” CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11^a ed. São Paulo: Global, 2001, p.509.

Na canção “Dá Licença pra Mais Um”⁷⁷, aparece na tradição da família Gonzaga-Januário o neto de Januário Joquinha Gonzaga⁷⁸. Nos versos iniciais percebe-se a continuidade dessa tradição acústica: “Por esse mundo vou/ Gozando essa herança/ Do meu tio e do vovô”.

Se é de pai pra filho
De filho para pai
De sobrinho pra tio
Alguma coisa sai
Então vou por aí
Por esse mundo vou
Gozando essa herança
Do meu tio e do vovô } bis

Se é mal de família
Meu nobre cidadão
A culpa não é minha
É da filiação
Me sinto muito bem
Ser neto de Januário
E já que estou aqui
Só tenho é que seguir
É esse mesmo itinerário } bis

E tome xote
Lá vai xote, folefum
Guenta firme Novo Exu
Dá licença pra mais um } bis⁷⁹

No diálogo entre Luiz Gonzaga, Gonzaguinha, filho, e Daniel Gonzaga⁸⁰, neto, comprova-se a tradição deixada pelos Gonzaga-Januário e a importância deles

⁷⁷ João Silva e R. Evangelista. **Dá Licença pra Mais Um**. LP Aí tem Gonzagão, com participação de Joquinha Gonzaga. BMG (RCA), 1988. “Em 1986 Joquinha Gonzaga gravou o seu primeiro disco pela gravadora Top Tape, intitulado Forró, Cheiro e Chamego. Em seguida, a convite de seu tio Gonzagão, viajou numa turnê à Europa-França e participou de muitos outros shows já como artista convidado do Rei. A sua maior alegria foi receber o seu primeiro Diploma, quando o Rei declarou em público, registrando oficialmente, que Joquinha seria o seguidor cultural da Família Gonzaga. JOQUINHA GONZAGA. **Biografia de Joquinha Gonzaga**. s/d. Disponível em: <<http://www.joquinhagonzaga.mus.br/biografia>>. Acesso em: 16/04/2013.

⁷⁸ Joquinha Gonzaga, entre LP's e CD's, gravou nove álbuns: Forró, Cheiro e Chamego, Top Tape, 1986; Joquinha Gonzaga, Copacabana, 1989; É só se remexer, Copacabana, 1990; Sobrinho de Gonzagão, neto de Januário, SOMARJ, 1993; Raiz e Tradição, Ingazeira, 1996; Cara e Coração, Ingazeira, 1997; De Mala e Cuia, produção independente, 2000; Sanfoneiro da Serra do Araripe, produção independente, 2004; Cantos e Causos do Gonzagão, produção independente, 2006. JOQUINHA GONZAGA. **Discografia**. s/d. Disponível em: <<http://www.joquinhagonzaga.mus.br/discografia>>. Acesso em: 16/04/2013.

⁷⁹ Téo Azevedo. **A Peleja do Gonzagão x Téo Azevedo**. LP 70 anos de sanfona e simpatia, com participação de Téo Azevedo. RCA, 1983.

⁸⁰ Daniel Gonzaga - Cantor e intérprete, tem uma carreira artística muito significativa com a produção de sete CD's: Pedacos Q Contam 1 História - Pedacos Q Fogem do Assunto, 2011; Comportamento Geral, gravadora Biscoito Fino, 2008; Vida de Artista, produção independente, 2007; Areia, 2004; Um

para a cultura brasileira, bem como o prosseguimento ao legado deixado por Januário dos Santos:

Gonzaguinha: - A alegria do meu pai é muito importante para mim, ela me ensina muita coisa, e me ensinou principalmente agora quando fui ao Nordeste, sobre ele, sobre a pessoa dele eu só posso falar o seguinte: é pra mim quando vejo uma praça cheia com ele tocando, é pra mim uma das coisas mais bonitas que eu tenho da vida.

Luiz Gonzaga: - Tá lembrado do vovô Januário?

Gonzaguinha: - Claro! Tá animando um forró por aí.

Luiz Gonzaga: - Não se esqueça que tudo começou com ele.

Gonzaguinha: - Como que é a história?

Luiz Gonzaga: - É de pai pra filho, não se esqueça que tudo começou com ele.

Gonzaguinha: - Hein!

Luiz Gonzaga: - De pai pra filho desde de 1912.

Luiz Gonzaga: - (uma referência ao Neto Daniel Gonzaga quando era pequeno), música: Daniel, Daniel vai chamar a sua dona/ Daniel, Daniel tá no colo do papai e vovô ta na sanfona.

Daniel Gonzaga (Neto): - E vovô gostava muito de viajar, gostava muito de andar por aí, a onde ele ia lotava, todo mundo queria encontrar com ele, é uma lenda viva.⁸¹

O próximo item procura tratar da trajetória artística de Luiz Gonzaga.

1.2 “VIM DO NORTE [...] ENTREI NA GUANABARA COM TREMOR E EMOÇÃO”: SUCESSO NA CAPITAL FEDERAL

Vim do Norte
O quengo em brasa
Fogo e sonho do sertão
E entrei na Guanabara
Com tremor e emoção
Era um mundo todo novo

Banquinho, Um violão, 2000; Os Passos na Paralela, 1998; Sob o Sol, 1996. DANIEL GONZAGA. **Discografia.** s/d. Disponível em: <<http://www.danielgonzaga.com.br/discografia/#.UYdBZqIU-QY>>. Acesso em: 15/04/2013. Também as duas netas de Luiz Gonzaga, filhas de Gonzaguinha – Amora Pêra e Fernanda Gonzaga – são atualmente integrantes do grupo musical *As Chicas*, que já produziu dois álbuns: Em tempo de crise nasceu a canção - Ao vivo no Teatro Rival, Biscoito Fino, 2009; Quem vai comprar nosso barulho?, lançado de forma independente no ano de 2006. AS CHICAS. **Discografia.** s/d. Disponível em: <<http://www.chicas.com.br/discografia.htm>>. Acesso em: 15/04/2013.

⁸¹ REDE GLOBO. Programa Fantástico. Centenário de Luiz Gonzaga 2012. Programa exibido dia 14/10/2012 – 3min01s a 3min49s. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=x91-MmGN5PY>>. Acesso em: 16/04/2013.

Diferente meu irmão
Mas o Rio abriu meu fole
E me apertou em suas mãos⁸²

A Serra do Araripe tornou-se espacialidade célebre com o nascimento de Luiz Gonzaga em 13 de dezembro de 1912, na fazenda Caiçara, no Exu-PE, região de bela paisagem natural e, sobretudo, de uma cultura sonora extremamente importante para a música popular brasileira.⁸³ Entre os anos de 1912 e 1929, fase da infância e adolescência de Luiz Gonzaga, o sanfoneiro adquiriu experiência musical observando o conserto e afinação de Januário em sua oficina. Então o músico começou a tocar em bailes nas proximidades da fazenda Caiçara.

O início da trajetória artística de Luiz Gonzaga, sanfoneiro do Riacho Brígida, era conciliado com as atividades na roça, pois, além de ajudar o pai no conserto das sanfonas, Gonzaga, “aos sete anos, pegava na enxada, mas, nas horas de folga, ouvia com atenção os sons tirados da harmônica pelo pai, que, além de lavrador, era músico respeitado em toda redondeza. E o menino foi adquirindo gosto pelo instrumento”⁸⁴. Luiz Gonzaga apaixonou-se pela sanfona de oito baixos do pai, a quem ajudava na animação de festas religiosas e forrós. Sua interação com o meio artístico o levou ainda a aprender a tocar zabumba e cantar os benditos das novenas.

Idos dos anos de 1920, o garoto Luiz Gonzaga, com quase oito anos de idade, auxiliava seu pai Januário no conserto de sanfonas. A procura por oficinas de sanfona na região era muita, de maneira que certamente atendia à grande maioria dos sanfoneiros da Serra do Araripe e de outras localidades. Vez por outra Gonzaga e Januário, o sanfoneiro de oito baixos, adentravam a noite para dar conta do amontoado de instrumentos que deveriam ser consertados.

Nesse vai e vem de consertar sanfonas, em outro espaço da casa de Januário estava Santana, Ana Batista de Jesus (1893-1960), cuidando dos afazeres domésticos. Os sons praticados por Januário e o consertador mirim atravessavam o novenário organizado por ela, às vezes atrapalhavam os cânticos e as ladainhas projetadas pela voz de Santana e de suas amigas rezadoras.

⁸² Humberto Teixeira. **Baião de São Sebastião**. LP Luiz Gonzaga. Odeon, 1973.

⁸³ Atualmente alguns músicos e cantores dessa região têm ocupado espaços importantes no cenário cultural nordestino e brasileiro, a exemplo de Cacá Lopes (Aripina-PE), Jaiminho de Exu (Exu-PE), os cantores Flávio Leandro e Leninho (Bodocó-PE), Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto (Crato-CE) e Santanna - O Cantador (Juazeiro do Norte-CE).

⁸⁴ OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga: O matuto que conquistou o mundo**. 6ª ed. Recife, 1991, p.17.

Com a idade de doze anos, Luiz Gonzaga presenciou a cheia de 1924. Esse “fenômeno” levou ao transbordamento do Riacho Brígida, que motivou o deslocamento da família de Januário para a Fazenda Várzea Grande. Era comum ver meninos da idade de Gonzaga trabalhando assiduamente na roça. Entretanto, esse tipo de trabalho não agradava muito a ele. O sanfoneiro do Araripe tinha o desejo de comprar sua sanfona e ganhar dinheiro tocando nas imediações da fazenda.

Fato importante para a carreira artística de Luiz Gonzaga foi ter conhecido o coronel Manoel Ayres de Alencar, ou Sinhô Aires⁸⁵ (1874-?), da Fazenda Monte Belo. Na residência de Sinhô Aires, Gonzaga aprendeu as primeiras letras com as meninas da casa e como comportar-se numa mesa. Por outro lado, o sanfoneiro prestava vários serviços ao coronel – uma das tarefas desempenhadas era cuidar de seu cavalo, bem como auxiliar nas viagens a diversos lugares. Ele conta:

Com Sinhô Aires, varei o sertão todo. Já na segunda viagem e eu me mostrava mais desembaraçado, confiante e mais útil, portanto. Foi numa dessas viagens a Ouricuri que vi uma bela harmônica amarela, marca Veado na loja do Seu Adolfo. Eu já sabia que seu Adolfo as vendia. Um dia cheguei lá e me pediram para tocar. Juntou gente, entusiasmei-me. E tive um pensamento: – Vou falar com Sinhô Aires p’ra ele ser meu fiador dessa bichinha... ganhava um mil-réis por dia, tinha juntado dois meses de ganho. Eram sessenta mil réis, a metade do preço da harmônica. O dono da loja, era só Sinhô Aires querer, não se negaria a confiar o resto. Dito e feito. Falei-lhe e ele foi positivo: – Vou lhe ajudar. Sei que vou ficar sem o moleque, mas vamos lá. E p’ra surpresa minha, pagou tudo de uma vez. Deu os sessenta que eu tinha na mão dele e adiantou logo os outros sessenta. Velho macho!⁸⁶

O projeto da compra da sanfona de Luiz Gonzaga facilitou sua inserção no meio artístico na espacialidade do Araripe. Esse projeto ganhou força quando ele foi tocar no casamento do Seu Dezinho, na Ipueira. No entanto, sobre o convite para musicar no repercutido evento:

⁸⁵ “Coronel Manoel Ayres de Alencar, patenteado da Guarda Nacional, com título assinado pelo presidente Venceslau Bráz, em 18 de outubro de 1916, nasceu na Fazenda Mata Fresca [...]. Cidadão polivalente (fazendeiro, farmacêutico, advogado e político), Manoel Ayres de Alencar exerceu, em Exu, todos os cargos da administração municipal, tendo sido prefeito por quatro vezes. Deputado estadual, de 1919 a 1921.” ALENCAR, Thereza Oldam de. **Exu: três séculos de história**. Exu-PE: Editora do autor, 2011, p.272.

⁸⁶ Luiz Gonzaga. Apud: SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida**. 8ª ed. Fortaleza: Realce, 2002, p.65.

Fôra feito à revelia do Dezinho. Quando ele soube que um meninote ia tocar sua festa danou-se de raiva.

– É – disse –, pode vir o meninote, esse tocadorzinho. Mas, tocador mesmo do meu casamento, é Mestre Duda, do Jardim. E, com desdém:

– Botem ele lá pra latada. Mestre Duda fica na sala.

Doeu-me aquilo. Meu orgulho ficou ferido. Mas tinha de me conformar com, porque Mestre Duda era famoso, tinha até composições, algumas que eu tocava, que aprendera ouvindo os outros assobiar. Aconteceu, porém, o inesperado. Mestre Duda veio, mas chegou adoentado. [...] Seu Dezinho sugeriu a solução: eu tocaria na porta, entre a sala e latada, enquanto as mézinhas faziam efeito em Mestre Duda. Empurrei xote. E logo a festa esquentou. [...] E ele ouvia meu toque. Lá p'ra meia noite, quando acabei de tocar uma música dele, ouvi o seu vozeirão, ao meu lado:

– Tá alinhado, mestre!⁸⁷

Em relação aos trabalhos que Gonzaga e sua família exerciam na roça, estão presentes nos choros “Arrancando Caroá”⁸⁸ e “Provocando Caroá”⁸⁹, executados pela sanfona de Gonzaga, revelando como se dava a lida na produção de cordas de caroá. O jornal *O Globo* noticiou a maneira como Luiz Gonzaga e sua família viviam ali no seu *Pé de Serra*: “Vivíamos nas feiras, vendendo cordas de caroá. Tocava forró e namorei uma moça rica. O pai dela, Raimundo Deolino, quando soube me chamou de ‘sanfoneiro atrevido de meia tigela e sem futuro’. E eu cheguei a querer matá-lo. A sorte foi a surra que minha mãe me deu.”⁹⁰

Entre 1930 e 1939, Gonzaga entrou para o Exército, tornando-se corneteiro, com apelido de “Bico de Aço”. Foi nas viagens como soldado pelo Brasil que o sanfoneiro do Araripe passou a conhecer a paisagem sonora de outros Estados brasileiros. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Gonzaga narrou o que o levou a ingressar no exército:

[...] assentei praça em 1930 no Ceará em Fortaleza, eu fugi de casa porque eu queria casar e minha mãe era autoritária mulher valente e disse que eu não prestava para casar não, eu achei ruim e fugi e fugi a Fortaleza aumentei a idade entrei no

⁸⁷ Luiz Gonzaga. Apud: SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida**. 8ª ed. Fortaleza: Realce, 2002, p.65-66.

⁸⁸ Antônio Nássara e Eratóstenes Frazão. **Arrancando caroá**. Choro. Luiz Gonzaga, 78 RPM. RCA Victor 34768/B (instrumental), 1941. Cf.: LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizlua.gonzaga.com.br>>. Acesso em: 13/06/2013.

⁸⁹ José Miranda Pinto “Coruja”. **Provocando as cordas**. Choro. 78 RPM. RCA Victor 800268/A (instrumental), 1945. Cf.: Ibidem.

⁹⁰ JORNAL O GLOBO. Rio de Janeiro, 08/08/1972.

Exército, revolução como diabo, fiz mais de cinco, mas nunca dei um tiro não. Éta! Brasil bom danado [...]”⁹¹

Para o jornal *O Globo* Luiz Gonzaga relatou ainda que andou 80 km até chegar ao Crato-Ceará, onde, para entrar no Exército, vendeu sua sanfona por 80 mil réis. Lutando pela “revolução”, viajou por Sousa (Paraíba), Teresina (Piauí)⁹² e Belém do Pará, mas, segundo explicou, não deu nenhum tiro. Também viajou para Minas Gerais e Mato Grosso, por ocasião da Revolução de 1932.

Nessas andanças pelo Brasil como soldado do Exército, Luiz Gonzaga recebeu o apelido de “corneteiro bico de aço” e teve contato, pelo rádio, com as músicas brasileira, estrangeira e especialmente com a “música nordestina”:

[...] de formas quando eu já estava no sul de minas como militar, eu comecei a ouvir pelo rádio Antenório e Silva e achei aquilo maravilhoso eu fui encantado com o som daquela sanfona, ah! Que coisa linda, depois ouvi Zé do Norte, cantando coisa do Norte ai meu coração foi abrindo para esse gênero, porque andava tocando por ali em companhia de companheiros eram músicas importadas valsas vianenses, tango argentino, bolero, eu assassinava esse povo todo. Mas quando ouvia Antenório e Silva, Zé do Norte e Augusto Calheiro, então digo meu caminho é esse.⁹³

De 1939 a 1946, período correspondente à inserção de Gonzaga no meio artístico do Rio de Janeiro, o sanfoneiro, com seu acordeom, tocou outros ritmos musicais, diferentes daqueles que tocava na região do Araripe. Nessa época ocorreu também o encontro de Gonzaga com o advogado Humberto Teixeira.

Logo após dar baixa no Exército brasileiro, Luiz Gonzaga seguiu de trem para o Rio de Janeiro no dia 27 de março de 1939. A princípio, pensava em passar poucos dias no Rio, pois levava na

⁹¹ Depoimento de Luiz Gonzaga, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fita cópia 18.1.

⁹² Comentando sobre as viagens como soldado do Exército, Luiz Gonzaga narrou sua ida à capital do Piauí com intuito de apaziguamento: “Em Teresina, houvera um levante, chefiado por um cabo, que sublevara o quartel, tomara conta da cidade, depusera o governo e se proclamara dono da situação. Era o Cabo Amador. Aprestaram-se caminhões e sob o comando do Capitão Landri Sales, lá fomos nós pra Teresina. Levávamos instruções de tomar o 25º B.C., dominado pelos rebeldes, mas onde devia haver uma oficialidade leal, talvez presa.” Luiz Gonzaga. Apud: SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: o sanfoneiro do Riacho da Brígida**. 8ª ed. Fortaleza: Realce, 2002, p.103.

⁹³ Depoimento de Luiz Gonzaga, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fita cópia 18.1.

[...] bagagem uma passagem de navio para o Recife, um passe da Great-Western que o levaria até o Exu, um dinheiro para as despesas que teria até chegar em casa, e uma ordem de permanência num quartel do Rio, no Batalhão das Guardas, onde ficaria aguardando a chegada do navio do Lloyd no qual devia embarcar.⁹⁴

Com quase 27 anos, o sanfoneiro chegou à então Capital Federal com toda a pujança para desbravar a cidade grande – como expressam as músicas “Pau de Arara”⁹⁵ e “Baião de São Sebastião”⁹⁶. Percorrendo a cidade com a sanfona nas costas, conseguiu inicialmente tocar na rua Júlio do Carmo e nas adjacências da Praça Onze, próximo às ruas Pinto de Azevedo e Pereira Franco, nos cabarés da Lapa e outras zonas de meretrizes do mangue carioca.

A primeira apresentação do artista foi num cabaré da Rua Mem de Sá – o Tabu –, que tocava valsas vienenses, polcas, rancheiras, mazurcas, foxtrote, sambas e outros ritmos “europeizados”. Suas participações musicais ganharam visibilidade e Gonzaga tornou-se bastante conhecido nas rodas boêmias. Assim, passou a ser convidado para cantar e tocar em ambientes de melhor “nível social”, como o Elite, antiga gafieira localizada próximo à Praça da República, e o Samba Dancing. No Elite, espaço de sociabilidade do Rio de Janeiro,

[...] em uma de suas primeiras apresentações, o sanfoneiro teve a feliz oportunidade de conhecer pessoalmente o famoso pianista Amirton Vallin, popular figura do mundo radiofônico da época. Ali sob a regência do mestre Vallin, Gonzaga executou, pela primeira vez, alguns chamegos e toadas lá do seu querido pé de serra, ritmos que ele, já contaminado do tango, da valsa, do chorinho de tantos outros gêneros musicais da época, não tinha coragem de apresentar ao público.⁹⁷

Contudo, sua virada musical aconteceu quando um grupo de universitários cearenses que estudavam no Distrito Federal desafiou Gonzaga a tocar “aquelas

⁹⁴ DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996, p.73.

⁹⁵ Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. **Pau de Arara**. Maracatu. RCA Victor 80.0936b, 12/05/1952.

⁹⁶ Humberto Teixeira. **Baião de São Sebastião**. Baião. Odeon, 1973. Essa música será analisada posteriormente.

⁹⁷ FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião**. Sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986, p.31.

coisas lá do Norte”. Então, o sanfoneiro topou o desafio e, uma semana depois, tocou duas músicas: “Pé de serra”⁹⁸ e “Vira e mexe”⁹⁹.

O próprio compositor esclarece essa passagem da sua vida: “Sapequei as duas. Antes de chegar à mesa deles, o pires estava cheio, troquei por um prato, que também encheu, peguei uma bandeja. Eu tinha descoberto o mapa da mina.”¹⁰⁰ Esse episódio foi o passo inicial para o sucesso de Gonzaga, que, com sua sagacidade de homem simples, conseguiu perceber “o mapa da mina”, o *feeling*¹⁰¹ daquele momento histórico da música popular brasileira. A primeira música foi efetivamente registrada

[...] mais tarde sob o rótulo ‘xamego’, ‘Pé de Serra’ na realidade é uma polca charmosa e alegre, que encantou os fregueses da cidade nova e até os passantes na rua, que pararam à porta do bar para curtir o som fascinante da sanfona. Gonzaga nunca esqueceria a felicidade que sentiu ao ver o público rindo, aplaudindo, gritando, pedindo bis.¹⁰²

Ao tratar de “Vira e mexe”, Luiz Gonzaga descreveu a execução e a recepção dessa música instrumental junto ao público/ouvinte:

Foi uma loucura. Respirei fundo, agradei e joguei o “Vira e Mexe”... Tiiiiiii-tiriritiriritiriritirium, tchan tanran tanran tanran... Ah, foi mais loucura ainda. Parecia que o bar ia pegar fogo. O bar tinha lotado, gente na porta, na rua, tentando ver o que estava acontecendo no bar.¹⁰³

⁹⁸ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Pé de serra**. Xamego, solo de sanfona (instrumental) acompanhado com violão por contagem. 78 RPM. RCA Victor, 34.744/B, 1941. A música foi relançada na coletânea em CD “Revivendo Luiz Gonzaga: Êta cabra danado de bom!”.

⁹⁹ Luiz Gonzaga. **Vira e mexe**. Xamego, solo de sanfona (instrumental). 78 RPM. RCA Victor, 334748/B, 1941. A música foi relançada na coletânea em CD “Revivendo Luiz Gonzaga: Êta cabra danado de bom!”.

¹⁰⁰ Depoimento de Luiz Gonzaga, disponível no álbum “O melhor de Luiz Gonzaga: melodias cifradas para guitarras, violão e teclados”. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000. p.10. “O sanfoneiro, que até então só executava ritmos importados, resolveu aceitar o desafio [...] em casa, procurou cascavilhar a mente, rememorando as músicas aprendidas na infância, só esticando o corpo na cama depois que esticar bem a harmônica em busca das notas dos chamegos Pé de serra e Vire e mexe.” FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião**. Sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986, p.31.

¹⁰¹ “(ing.: sentimento) Na gíria, refere-se às qualidades expressivas do intérprete.” DOURADO, Autran. **Dicionário de termos e expressões da Música**. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.129.

¹⁰² DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996, p.82.

¹⁰³ Luiz Gonzaga. Apud: Ibidem.

Ao denominar o ritmo de “Pé de serra” e “Vira e mexe” como xamego, Luiz Gonzaga pretendia anunciar um novo gênero na música popular brasileira:

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 um 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 vista rítmico.¹⁰⁴

Após o episódio envolvendo os estudantes cearenses, Luiz Gonzaga resolveu participar mais uma vez do *Calouros em Desfile*, apresentado por Ary Barroso na Rádio Tupi, embora suas participações anteriores nesse programa tivessem sido frustrantes. Vale conferir a descrição do cenário do *Calouros em Desfile*:

Era uma manhã de domingo. Como sempre, o amplo auditório da Rádio Tupi estava repleto de gente jovem e bonita. Na primeira fila, o severo corpo de jurados, tendo como destaque o saudoso cantor e radialista Almirante. No palco, a austera figura de Ari Barroso que, ao anunciar o nome do sanfoneiro, foi logo cobrindo-o de leves gracejos:

– Então, seu Luiz Gonzaga, qual é a valsinha que vamos ouvir dessa vez? [...]

– Apresentarei, se o senhor permitir, uma música de minha autoria chamada Vira e mexe. [...]

Naquele dia, o Vira e mexe fez virar o auditório da Rádio Tupi e mexeu tanto com os sentimentos dos jurados, que Luiz Gonzaga saiu dali ovacionado com a nota máxima. “Aí pra comemorar a vitória”, diz Gonzaga, “fui comer pão doce com frescos de maracujá num boteco próximo”. Depois do êxito alcançado no programa do Ari Barroso, Gonzaga passou a frequentar vários outros programas radiofônicos.¹⁰⁵

O sanfoneiro Luiz Gonzaga ganhou mais projeção após sua apresentação no programa comandado por Ary Barroso, o que facilitou sua interação com o meio radiofônico.

¹⁰⁴ DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996, p.89.

¹⁰⁵ FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião**. Sua vida, seus amigos, suas canções. São Paulo: Ática, 1986, p.32.

O encontro de Gonzaga com o apresentador de rádio Renato Murce¹⁰⁶ foi outro passo importante para a consolidação artística do sanfoneiro no universo do Rádio. Renato Murce procurava um acordeonista para expressar seu talento regional no programa *Alma do Sertão*¹⁰⁷, e convidou Luiz Gonzaga para ingressar na Rádio Clube como solista. Então, o sanfoneiro aceitou o convite.

Porém, antes de abordar a trajetória de Luiz Gonzaga na Rádio Clube, faz-se necessário compreender como o apresentador e produtor Renato Murce se tornou referência no rádio brasileiro. Foi em 1932, na estação radiofônica da Philips, que Murce surgiu nesse meio de comunicação, comandando o programa *Horas do Outro Mundo*. A partir de então, Murce passou a exercer enorme influência no rádio, já que tinha o poder de revelar artistas e atraí-los para o seu elenco. Foi ele quem revelou, por exemplo, o pianista e compositor Ary Barroso como humorista e locutor.

Algum tempo depois, ao ocupar o posto de diretor artístico da Rádio Clube do Brasil, emissora com um *cast* pequeno, mas eficiente, Murce incumbiu o locutor Arnaldo Amaral da apresentação do programa *Pescando Estrelas*, enquanto criava *Papel Carbono*¹⁰⁸. Este último programa revelou para o cenário artístico nacional novos músicos, cantores e humoristas. A proposta da atração era mostrar imitações de pessoas do meio artístico. Bem no início, o programa trouxe à cena o humorista José Vasconcelos e o sanfoneiro Luiz Gonzaga.

¹⁰⁶ Renato Murce foi o criador de programas como *Papel Carbono* e *Alma do Sertão*. Ele relatou o início de sua carreira como apresentador de programa: “Eu mesmo apresentei-me na Rádio Sociedade, a convite do meu dileto amigo Roquete Pinto, em junho de 1924 (data que assinalo como a minha entrada para o sem-fio), com um programa operístico.” MURCE, Renato. **Bastidores do Rádio**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p.20-21. O apresentador enfatizou que tinha muita admiração por Roquette-Pinto, entretanto comentou que a programação elaborada por seu mestre tinha um caráter austero, voltada exclusivamente para a educação e a cultura. Dessa forma, o rádio como veículo de comunicação “não atingia a massa”. SAROLDI, Luiz Carlos. “Rádio e música”. **Revista USP**. São Paulo, n. 56, dez./fev. 2002-2003, p.51. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/>>. Acesso em: 30/06/2013. “Assim, os primeiros anos do rádio foram difíceis: muita música clássica, muita ópera, muita ‘conversa fiada’ e a colaboração graciosa de alguns artistas da sociedade”. MURCE, op. cit., p.21.

¹⁰⁷ *Alma do Sertão* - “Programa diário de Renato Murce que ficou muitos anos no ar. No programa eram apresentados modas de viola, canções sertanejas, cenas caipiras e poesia caipira. Tomavam parte os artistas do cast de rádio-teatro e cantores dos quadros permanentes a emissora tais como a dupla Xerem e Bentinho, Zezé Macedo, Alegria e convidados especiais para cada programa.” COLLECTOR’S STUDIOS. **Alma do Sertão**. Teresópolis - RJ, s/d. Disponível em: <http://www.collectors.com.br/CS05/cs05_11a.shtml>. Acesso em: 30/06/2013.

¹⁰⁸ “Curiosamente, a idéia de *Papel Carbono* ocorrera a Renato Murce no cinema, ao assistir a uma comédia norte-americana na qual um diretor de rádio, abandonado por seu elenco sem aviso prévio, partia para a imitação de seus colegas.” SAROLDI, op. cit., p.55.

A modernização do Brasil do ponto de vista das ondas sonoras do rádio, da indústria do disco e da imprensa se consolidou no período do governo de Getúlio Vargas. O rádio tornou-se um importante meio de comunicação de massa, uma vez que teve a

[...] capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconcebivelmente poderosa de informação de massa, como governantes e vendedores logo perceberam, para propaganda política e publicidade.¹⁰⁹

Esse invento entrara em transmissões regulares na Europa e nos Estados Unidos havia apenas dois anos, tendo a capacidade surpreendente de domesticar as ondas hertzianas. As estações de rádio entusiasmaram seus ouvintes, de modo que o rádio tornou-se tão importante quanto o cinema, com a primazia de chegar aos ouvintes em tempo real e com uma qualidade sonora que a sétima arte ainda não tinha.

Nesse ínterim, o governo brasileiro incorporou ao patrimônio dos Correios e Telégrafos, na Praia Vermelha (RJ), uma estação radiofônica de 500 watts fornecida pela Western Electric. Paralelamente, a Westinghouse instalou no alto do Corcovado outra emissora da mesma potência, a título de demonstração, colocando-a a serviço do governo.¹¹⁰

A primeira estação de rádio brasileira foi instalada oficialmente somente no dia 20 de abril de 1923, e a então capital da República – Rio de Janeiro – foi o lugar escolhido. A emissora Rádio Sociedade deu início às primeiras frequências no rádio brasileiro, tendo como empreendedores dessa iniciativa Roquette Pinto e o cientista Henrique Morize. A pretensão de seus fundadores era criar um rádio voltado para programações culturais e educativas.

¹⁰⁹ HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos**: O breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.194-5. “Depois de algumas experiências isoladas, o rádio chegou de fato ao Brasil, no dia 7 de setembro de 1922, quando os visitantes da inauguração da Exposição do Centenário da Independência do Brasil, realizada no Rio de Janeiro, e os cidadãos contemplados com 80 receptores (alguns instalados em praças públicas de São Paulo, Niterói e Petrópolis) ouviram o discurso do presidente Epitácio Pessoa e as óperas transmitidas do Teatro Municipal e do Teatro Lírico.” CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996, p.14.

¹¹⁰ SAROLDI, Luiz Carlos. “Rádio e música”. **Revista USP**. São Paulo, n. 56, dez./fev. 2002-2003, p.48-61.

No ano seguinte, também no Rio de Janeiro, surgiu a Rádio Clube do Brasil – segunda emissora brasileira. Em São Paulo, a primeira emissora radiofônica foi a Educadora Paulista, inaugurada em novembro de 1923. Em junho de 1924, os paulistanos inauguraram ainda a Rádio Clube de São Paulo.

O Rádio no Brasil fundou-se como meio de comunicação privado, dependente do mercado econômico, mas também sob o controle do Estado. O Estado populista de Vargas e sua ditadura, instalada a partir de 1937, utilizaram fortemente o rádio para divulgar a propaganda do governo. As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo se tornaram eixos para a nacionalização radiofônica.

Na época de Luiz Gonzaga, as emissoras de rádio tinham perfis diferentes nessas cidades. Nas emissoras da capital paulista predominavam programas de ópera e música erudita direcionados para a elite, enquanto nas emissoras do Rio de Janeiro as atrações tinham caráter mais popular. O rádio desempenhou papel social, político e cultural no Brasil, particularmente na trajetória artística de Gonzaga – foi por meio desse aparelho sonoro que ele se consagrou na música popular brasileira.

Em 1946 deu-se o encontro do sanfoneiro do Riacho Brígida com Humberto Teixeira. As conversas que Gonzaga teve com Teixeira foram importantes para a criação do baião como um ritmo urbanizado. O baião tornou-se hegemônico e conquistou o Brasil.

A televisão brasileira surgiu na década de 1950, e esse novo meio de comunicação de massa não deu visibilidade ao baião – garantiu ampla cobertura à chegada da bossa-nova em 1957. Todos esses fatores contribuíram para o desaparecimento do baião dos meios de comunicação. Entretanto, Gonzaga continuava fazendo seus shows em cima de caminhão em quase todas as cidades brasileiras.

Cabe salientar que, na canção de João Gilberto “Bim Bom”¹¹¹, o baião está presente nos versos: “É só isso o meu baião/ E não tem mais nada não/ O meu

¹¹¹ João Gilberto. **Chega de Saudade/ Bim Bom**. 78 RPM. Odeon 12725/6, 1958. No filme-documentário “O homem que engarrafava nuvens”, João Gilberto se apresenta cantando ao som do violão a canção Bim Bom, na música “É só isso o meu baião/ E não tem mais nada não”. “A menção ao gênero popularizado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, tema do filme, não é gratuita e não se limita à letra. Em depoimento filmado por Ferreira, Caetano Veloso comenta um parecer de Gilberto Gil, que identifica o baião como uma das prováveis influências da bossa de João. [...] No livro *Chega de Saudade - A História e as Histórias da Bossa Nova* Ruy Castro conta que João compôs Bim Bom em Juazeiro em 1956 “tentando reproduzir o ritmo das cadeiras das lavadeiras, quando elas passavam equilibrando as trouxas de roupas na cabeça.” GARCIA, Lauro Lisboa. O elo da bossa nova com o baião. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 11 de fevereiro de 2010.

coração pediu assim, só”. Essa canção é apontada como provável elo entre a bossa-nova e o baião. Essa possível ligação do núcleo do baião com a base bossa-novista de João Gilberto “pode ser casual, mas pode ser identificada”. Efetivamente, essa relação pode ser sintetizada numa frase: “A bossa é o espelho do baião: inverte, mas reflete; ou reflete invertendo.”¹¹²

A gravação de “Asa Branca”¹¹³, em 1965, pelo compositor e cantor Geraldo Vandré e o aparecimento do movimento tropicalista em 1967 possibilitaram o retorno de Luiz Gonzaga à cena midiática. Na época, os jovens cantores da MPB e os tropicalistas passaram a ter Gonzaga como referência artística e musical para suas canções. Nos anos 1980, recebeu a denominação Gonzagão, vindo a falecer em 02 de agosto de 1989.

O baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira mantém-se presente na cultura musical brasileira – na MPB, no rock, especialmente nos movimentos Tropicália e manguebeat. Nesse sentido, o legado cultural do sanfoneiro do Riacho Brígida permanece, já que

[...] Gerações sucessivas a Gonzaga vêm contribuindo para desdobramentos da sua obra com incursões atualizadas. Isso mostra que a cultura de tradição oral, na qual Gonzaga se insere, apresenta uma flexibilidade sem igual para recriações inovadoras, em que de uma versão registrada, quando em mãos de artistas criadores propicia o surgimento de uma outra como nova roupagem. Pode-se dizer que ocorre um processo de mestiçagem, aqui compreendida no campo da estética, como uma quebra da forma original para que dos fragmentos emerja uma nova composição que ainda guarda sua “marca de fratura”.¹¹⁴

Pode-se comprovar a existência de marcas sonoras do baião no manguebeat, por exemplo, nas composições híbridas de Chico Science & Nação Zumbi, a exemplo da instrumental “Baião Ambiental”¹¹⁵. Em outro trabalho, artistas

¹¹² GARCIA, Walter. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. 1ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

¹¹³ A música “Asa Branca” ocupa a 6ª faixa do LP “A Hora de Lutar”, de Geraldo Vandré – Continental, 1965.

¹¹⁴ RAMALHO, Elba Braga. Luiz Gonzaga Revisitado. **Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, jun./2004. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ElbaRamalho.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ElbaRamalho.pdf)>. Acesso em: 20/07/2013.

¹¹⁵ Dengue, Gira e Lúcio Maia. **Baião Ambiental**. 14º faixa CD Afrociberdelia - Chico Science & Nação Zumbi. Chaos, 1996. Gravação: Estúdio Nas Nuvens, Rio de Janeiro-RJ, verão de 1996; Estúdio Mosh, São Paulo-SP, 1996. Produzido por Eduardo Bid, Chico Science & Nação Zumbi.

vinculados à proposta do manguebeat fizeram uma grande homenagem a Luiz Gonzaga no álbum intitulado “Baião de Viramundo: Um tributo a Luiz Gonzaga”¹¹⁶. Esse álbum

[...] trouxe as músicas de Luiz Gonzaga em leituras contemporâneas de dum 'n' bass, groove, rap, hip-hop, forrós, xotes e aboios. No disco, temos versões para os seus clássicos que oscilam desde o tradicional, caso dos trabalhos de artistas como Naná Vasconcelos, Mestre Ambrósio e do Cascabulho, até o francamente experimental, como a transformação do baião em Drum and Bass fabricada por DJ Dolores, e outros dos produtores da música eletrônica atual como Rica Amabis, Black Alien, Speed Freaks; ou mesmo por outros artistas de destaque como Nação Zumbi, Mundo Livre e Otto, que também o brindaram com novas versões.¹¹⁷

1.3 “RESPEITA JANUÁRIO”: A SANFONA NO BRASIL E NO NORDESTE

Lá no pé de serra [...]
Sanfona não faltava e tome xote a noite inteira [...]¹¹⁸

A sanfona tem uma importância singular na cultura brasileira, em especial na nordestina. Esse instrumento tornou-se famoso pela forma espetacular como Luiz Gonzaga produzia esteticamente arranjos e canções, ao mesmo tempo que apareceu como tema de inspiração para o cancionista gonzagueano.

Os sanfoneiros Antenógenes Silva (1906-2001), Dilu Melo (a Rainha do Acordeon, 1913-2000), Mário João Zandomeneghi (Mário Zan, 1920-2006), Egídio

Direção artística: Jorge Davidson. Coordenação Artística: Ronaldo Viana. Produção Executiva: Paulo André Pires.

¹¹⁶ Álbum-Coletânea Baião de Viramundo: Um tributo a Luiz Gonzaga - CD, 2000. 01. Vozes da Seca (Black Alien, Speed Freaks & Rica Amabis); 02. Cacimba Nova (Mestre Ambrósio); 03. A Dança da Moda (DJ Dolores); 04. Orélia (Otto); 05. O Fole Roncou (Nação Zumbi); 06. Dezesete e Setecentos (Mundo Livre S/A); 07. Assum Preto (Sheik Tosado); 08. Retrato de um Forró (Eddie); 09. De Juazeiro a Crato (Cascabulho); 10. Minha Fulô (Comadre Fulorzinha); 11. Juazeiro (Naná Vasconcelos & João Carlos); 12. Sabiá (Stela Campos); 13. Marimbondo (Chão e Chinelo); 14. Qui Nem Jiló (Andrea Marquee); 15. Acauã (Nouvelle Cuisine); 16. LG - Tu'Alma Sertaneja (Anvil FX & Lex Lilith). Gravadoras: YB Music e Candeeiro Records. Produção: Pupillo, Alex Antunes, Marcelo Soares e Maurício Tagliari.

¹¹⁷ SIMÕES, Mariana Lôbo. A Tropicália, o Manguebeat e o “Pós-Mangue” nas capas de disco: Identidades, fronteiras e estéticas na narrativa imagética contemporânea. **Anais do III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador, Faculdade de Comunicação/UFBA, 23 a 25 de maio de 2007, p.7. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/MarianaLoboSimoes.pdf>>. Acesso em: 20/07/2013.

¹¹⁸ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **No meu pé de serra**. Xote. 78 RPM. Victor 800495/A, 1946.

Raposo (1924-2012), Pedro Sertanejo (1927), filho do mestre Aureliano, Severino Dias de Oliveira (Sivuca, 1930-2006), Adelaide Chiozzo (1931), Rubens Antônio da Silva (Caçulinha, 1940), Reginaldo Alves Ferreira (Mestre Camarão, 1940), José Domingos de Moraes (Dominginhos, 1941-2013), Oswaldo de Almeida e Silva (Oswaldinho do Acordeom, 1954), entre outros, merecem destaque como grandes expoentes no manejo desse instrumento.

São dignos de um capítulo à parte na história da cultura acordeônica brasileira os sanfoneiros de oito baixos: José Januário dos Santos (Januário, 1888-1978), Aureliano Félix da Silva (Mestre Aureliano, 1905-2007), pai de Pedro Sertanejo, Tio Bilia (1906-1991), Severino Januário (1918-1989), irmão de Luiz Gonzaga, José Januário Gonzaga do Nascimento (Zé Gonzaga, 1921-2002), filho de Januário Santos, Francisca Januária dos Santos (Chiquinha Gonzaga, 1926-2011), irmã de Luiz Gonzaga, Gerson Argolo Filho (Gerson Filho, 1928), Alípio Maria da Conceição, José Idelmiro Cupido (Zé Cupido, 1931), José Abdias de Farias (Abdias dos Oito Baixos, 1933-1991), filho de Alípio da Conceição, Geraldo Correia (1935), Hermeto Pascoal (1936), José Calixto (Zé Calixto, 1939), Manoel Mauricio, Zé Moreno, Luizinho, irmão de Zé Calixto, Arlindo dos Oito Baixos (1943), Edivaldo Ferreira da Silva (Baianinho dos oito baixos), Cirano Dias, Renato Borghetti (1963).¹¹⁹

Essa cultura “sanfônica” brasileira foi mostrada no filme-documentário “O Milagre de Santa Luzia”¹²⁰. O título é uma homenagem ao cantor e compositor Luiz Gonzaga, nascido em 13 de dezembro, dia de Santa Luzia. O filme mostra que na região Nordeste há uma predominância de sanfoneiros negros mestiços. Sob a

¹¹⁹ Existem outros sanfoneiros que foram fundamentais para a continuidade do legado cultural da sanfona de oito baixos. De tal forma, para conhecê-los é importante consultar as referências: PERES, Leonardo Rugero. **Com respeito aos oito baixos: Um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos.** Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. PERES, Leonardo Rugero. **Januário e sua sanfona de oito baixos.** 28/06/2011. Disponível em <<http://sanfonade8baixos.blogspot.com.br/2011/06/januario-e-sua-sanfona-de-oito-baixos.html>>. Acesso em: 14/04/2013. DAMASCENO, Marcos Oliveira. **Cirano Dias, um mestre da pé de bode.** 25/07/2011. Disponível em: <<http://sanfonade8baixos.blogspot.com.br/search?q=Cirano+Dias,+Um+mestre+da+p%C3%A9+de+bode>>. Acesso em: 16/04/2013.

¹²⁰ O Milagre de Santa Luzia. DVD (filme-documentário). Brasil, 2008. Direção: Sérgio Roizemblitz. Roteiro: Sergio Roizenblit. Elenco: Arlindo dos 8 Baixos, Bagre Fagundes, Camarão, Dino Rocha, Dominginhos, Elias Filho, Joquinha Gonzaga, Mário Zan, Oswaldinho do Acordeón, Patativa do Assaré, Pinto do Acordeon, Renato Borghetti, Sivuca, Thelmo de Freitas, Toninh Ferragutti. Produção: Marília Alvarez. Fotografia: Rinaldo Martinucci, Sérgio Roizemblitz. Duração: 104 min. Disponível em: <<http://www.omilagredesantaluzia.com.br/>>. Acesso em: 26/07/2013.

condução do sanfoneiro de Garanhuns, Dominginhos, a película privilegia um país que toca sanfona. Dominginhos viajou a várias regiões brasileiras:

Entre encontros acompanhados de muita música e reunindo depoimentos dos mais representativos sanfoneiros brasileiros, o filme faz um mapeamento cultural das diferentes regiões do país onde a sanfona se estabeleceu. A película guarda preciosos registros de importantes personalidades da música popular brasileira, como o poeta Patativa do Assaré, Sivuca e Mário Zan, falecidos pouco tempo depois de sua participação no filme.¹²¹

Ao tratar do acordeom, o documentário dedica atenção especial à sanfona de oito baixos, ou “pé de bode”. Os introdutores desse instrumento foram fundamentais para a prática e divulgação desse aparelho sonoro pelo Brasil. Pesquisas apontam que, “provavelmente, a sanfona de oito baixos foi trazida à região Sul do Brasil por intermédio de colonos alemães e italianos, durante o intenso processo migratório do séc. XIX”¹²². A sanfona de oito baixos tocou na alma dos brasileiros, porque os imigrantes italianos, por volta de 1875¹²³, iniciaram o processo de difusão do instrumento. No Rio Grande do Sul esse tipo de acordeom é chamado de gaita-ponto (termo empregado pelos gaúchos para designar a sanfona de botões)¹²⁴.

A canção “Respeita Januário” expressa harmonicamente, pelo resfolego da sanfona de 120 baixos de Luiz Gonzaga, que os oito baixos, pé de bode, de Januário ocupam um lugar importante na cultura acústica brasileira. De modo que essa música tornou-se:

[...] a primeira canção popular que tenha o fole de 8 baixos como foco principal, verdadeira declaração de amor de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira por suas origens musicais.

¹²¹ ROIZENBLIT, Sérgio (Direção). **O Milagre de Santa Luzia**. DVD - Documentário. Brasil, 2008.

¹²² PERES, Leonardo Rugero. **Com respeito aos oito baixos: Um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p.37.

¹²³ “Durante os primeiros anos da migração, a Itália já constituía um expressivo mercado consumidor e produtor de acordeões, e o acordeom estava perfeitamente integrado às práticas musicais deste país.” Ibidem.

¹²⁴ LESSA, Barbosa; CORTES, Paixão. **Danças e andanças da tradição gaúcha**. Porto Alegre: Garatuja, 1975, p.59.

Januário, embora não tenha se profissionalizado, foi, tal como prega a letra de “Respeita Januário”, um grande sanfoneiro.¹²⁵

Composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a canção “Respeita Januário” descreve o momento em que Gonzaga, depois de dezesseis anos sem visitar a família, chega ao sertão e encontra seus conterrâneos. Em virtude desse retorno ao Exu-PE e, especialmente, à fazenda Caiçara, Gonzaga decidiu gravar a referida música.

Numa forma de canto falado, o sanfoneiro do Araripe narra de maneira humorística, por meio de um caso, sua volta ao sopé da Serra do Araripe. Num palavreado bem regional, Gonzaga emprega as expressões: eita, dispois, fi, vortô, arvorosso, malero, bochudo, cabeça de papagaio, zambeta, feei pa peste... Ele se assume como negro nos fragmentos “O nego tá muito mudificado” e “O nêgo agora tá gordo que parece um major”.

Eita com seiscentos milhões, mas já se viu!
 Dispois que esse fi de Januário vortô do sul
 Tem sido um arvorosso da peste lá pra banda do Novo Exu
 Todo mundo vai ver o diabo do nego
 Eu também fui, mas não gostei
 O nego tá muito mudificado
 Nem parece aquele mulequim que saiu daqui em 1930
 Era malero, bochudo, cabeça-de-papagaio, zambeta, feei pa peste!
 Qual o quê!
 O nêgo agora tá gordo que parece um major! [...] ¹²⁶

Na continuação do caso há menção ao sucesso que Gonzaga alcançara com a reinvenção do baião e sua enorme notoriedade nos meios radiofônicos no centro-sul do país. A metamorfose do negro também ganha destaque: “É uma casemira lascada”. O termo “casemira” refere-se a um tipo de tecido (casimira) que tem um preço bastante alto. O trecho falado da música ressalta a ascensão financeira: “Um dinheiro danado!/ Enricou! Tá rico!/ Pelos cálculos que eu fiz,/ele deve possuir pra mais de 10 contos de réis!” A canção comenta ainda sobre a aquisição da sanfona de 120 baixos, mas, ao mesmo tempo, enfatiza o respeito ao mestre Januário: “O fole de Januário tem 8 baixos, mas ele toca em todos 8”.

¹²⁵ PERES, Leonardo Rugero. **A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira**. s/d. Disponível em: <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.htm>>. Acesso em: 12/04/2013.

¹²⁶ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Respeita Januário**. Baião. 78 RPM. Victor 800658/B, 1950.

É uma casemira lascada!
 Um dinheiro danado!
 Enricou! Tá rico!
 Pelos cálculos que eu fiz,
 ele deve possuir pra mais de 10 contos de réis!
 Safonona grande danada 120 baixos!
 É muito baixo!
 Eu nem sei pra que tanto baixo!
 Porque arreparando bem ele só toca em 2.
 Januário não!
 O fole de Januário tem 8 baixos, mas ele toca em todos 8
 Sabe de uma coisa? Luiz tá com muito cartaz!
 É um cartaz da peste!
 Mas ele precisa respeitar os 8 baixos do pai dele
 E é por isso que eu canto assim!¹²⁷

A admiração do sanfoneiro do Araripe pelo mestre Januário ficou bastante explícita em “Respeita Januário”. Entretanto, em tom humorístico e com certa ironia, a música mostra “[...] a vitória deste [Gonzaga] e de seu reluzente ‘fole prateado’ sobre a velha sanfona de oito baixos do genitor, a qual provavelmente irá, dali em diante, receber o respeito merecido [...]”¹²⁸. Compreende-se “que o ‘fole prateado’ aparece, na canção, como expressão de poder, é algo que aflora na comparação ‘120 botão preto bem juntinho como nego empareado’; e a ironia ainda ressalta com o uso do português dialetal, sem flexão de grau”¹²⁹. Notadamente, com “[...] o êxito fonográfico do xote ‘Respeita Januário’ de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, a prática nordestina da sanfona de oito baixos começa a adquirir relevo”¹³⁰.

Outro elemento em destaque é a referência a cidades e distritos do Araripe pernambucano: Granito, Taboca, Rancharia, Salgueiro e Bodocó.

Quando eu voltei lá no sertão
 Eu quis mangá de Januário
 Com meu fole prateado
 Só de baixo, cento e vinte,
 Botão preto bem juntinho
 Como nego impareado
 Mas antes de fazer bonito
 De passagem por Granito

¹²⁷ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Respeita Januário**. Baião. 78 RPM. Victor 800658/B, 1950.

¹²⁸ SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria; EISENBERG, José (Orgs.). **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira**. Vol.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p.33.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ PERES, Leonardo Rugero. **Com respeito aos oito baixos: Um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p.15.

Foram logo me dizendo:

– De Taboca à Rancharia,
De Salgueiro à Bodocó,
Januário é o maior!¹³¹

A música “Respeita Januário” tornou-se fio condutor para analisar a trajetória do acordeom (concertina, sanfona) no Nordeste brasileiro e em outras partes do país.¹³² Como comentado anteriormente, a sanfona chegou às terras brasileiras pelos braços da imigração italiana. Portugueses e alemães também colaboraram para que o instrumento ganhasse notoriedade. A cultura acordeônica entrou também no país sob a influência espanhola, por meio “das fronteiras com a Argentina, Uruguai e Paraguai [...]. Na década de 50, o instrumento atingiu seu apogeu no Brasil: 40 fábricas de acordeão funcionavam a pleno vapor. Hoje resta uma em Santa Rosa, Rio Grande do Sul”¹³³.

A sanfona ocupa um lugar importante na música popular brasileira – em inúmeras canções os arranjos desse instrumento se sobressaem. Em muitas entrevistas os sanfoneiros declaram o amor e a dedicação ao acordeom, assim como a capacidade que a sanfona tem de trazer alegria, principalmente para os nordestinos. Resumidamente, “A sanfona acima de tudo significa alegria”¹³⁴.

Para alguns, não existe diferença nenhuma entre sanfona e acordeom:

Acordeão é o nome chique do instrumento e sanfona é o nome brega. Quem toca com partitura ou quem toca em concertos gosta de ser chamado de acordeonista. Nós gostamos de ser chamados de sanfoneiros porque acho um nome que aproxima o instrumentista do povo. Onde tem sanfona o nordestino esquece a tristeza, principalmente aquele que é muito maltratado e massacrado pela nossa realidade, com a falta de água e de ajuda, falta de tudo. E o nordestino só consegue

¹³¹ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Respeita Januário**. Baião. 78 RPM. Victor 800658/B, 1950. A música foi relançada no LP “O Rei volta pra casa”, Luiz Gonzaga, 1982.

¹³² “Em depoimento oral Luiz Gonzaga revelou à trajetória da sanfona, em especial a de oito baixos. Segundo o sanfoneiro do Riacho Brígida foi [...] no começo dos anos 80, que Januário havia lhe dito que a primeira vez que as pessoas de sua região na Chapada do Araripe – entre Pernambuco e Ceará – haviam visto uma sanfona por meio de um mascate judeu – ou cristão novo – vendendo tecidos e outros produtos ligados a moda, no lombo de um jumento. Ele tocava numa sanfoneta os temas de danças regionais do Além Tejo em Portugal – de onde deveria se originar o ambulante. Ele ensinou a outros que, por sua vez, ensinaram a Januário, que passou a maestria ao filho Luiz.” FONTELES, Bené. Grande Sertão Gonzagas. In: FONTELES, Bené (Org.). **O Rei do Baião**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010, p.39.

¹³³ DEL NERY, Angélica (Fotografias); TAUBKIN, Myrian (Projeto) et. al. **Brasil da Sanfona**. São Paulo: Myrian Taubkin Produções Artísticas, 2003, p.12.

¹³⁴ Targino Gondim. Apud: *Ibidem*, p.21.

reverter essa situação com a alegria da sanfona. Quem traz a alegria para o nordestino, em primeiro lugar, é a sanfona.¹³⁵

Em algumas cidades brasileiras, nas décadas de 1940 e 1950, muitos garotos eram obrigados a aprender a tocar sanfona, especialmente no Rio de Janeiro. Esse instrumento era para homem “sério” e “cabra macho”. Então, advogados, médicos, juízes e engenheiros, entre outros profissionais, encaminhavam seus filhos para as academias ou contratavam professores particulares de acordeom. Os pais não permitiam que seus filhos aprendessem a tocar piano, porque poderiam se tornar efeminados. Também tinham ojeriza ao violão, considerado instrumento de vagabundo – em outros tempos, o pandeiro também recebeu essa pecha de instrumento marginal, em virtude de sua vinculação aos negros sambistas. Desse modo, emergiu um número significativo de acordeons por todo o Brasil:

Garotos bem-nascidos como Marcos Valle, Edu Lobo, Gilberto Gil, Roberto Menescal, Eumir Deodato e Francis Hime iniciaram seu aprendizado musical tocando acordeom. E quase todos foram alunos de Mário Mascarenhas, gaúcho radicado no Rio, e que nos anos 50 montou uma rede de academias de acordeom na maioria das capitais do país.¹³⁶

Vivia-se nessa época a temporalidade do baião, entre os anos de 1946 e 1956, o que justifica o momento sublime da sanfona no Brasil. Em São Paulo, essa prática “viveu momentos de grande popularidade nos anos 50 e 60, e de ostracismo a partir daí”¹³⁷, de modo que o sucesso de Gonzaga nos rádios intensificou a procura pelo acordeom.

Entretanto, parte dos críticos e jornalistas manifestava-se exageradamente contra a “onda sanfônica” no país. Surgiram muitos preconceitos acerca da produção musical gonzagueana e, particularmente, em relação ao acordeom. O acordeonista Mário Mascarenhas foi criticado porque

¹³⁵ DEL NERY, Angélica (Fotografias); TAUBKIN, Myrian (Projeto) et. al. **Brasil da Sanfona**. São Paulo: Myrian Taubkin Produções Artísticas, 2003.

¹³⁶ ARAÚJO, Paulo César de. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006, p.32.

¹³⁷ Toninho Ferragutti. Apud: DEL NERY, TAUBKIN et. al., op. cit., p.101.

[...] ameaçava sanfonizar de vez as melhores vocações musicais brasileiras. 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.¹³⁸

A crítica à popularidade da sanfona continuava no momento da formatura da turma de 1957, no Teatro Municipal. Estudavam o instrumento os garotos na época “[...] Marcos Valle, Francis Hime, Eumir Deodato, Edu Lobo, Ugo Marotta e Carlos Alberto Pingarilho, todos entre catorze e dezessete anos – todos odiando estar ali”¹³⁹. A saída que a crítica apontava era o violão:

[...] 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.¹⁴⁰

Em depoimento, Edu Lobo expôs a complexidade de tocar sanfona. O compositor de “Ponteio”¹⁴¹ afirmou que na adolescência estudou sanfona durante sete anos. Para ele, o “acordeom é um instrumento complicado porque poucos sabem tocá-lo muito bem, como um Sivuca ou um Dominginhos”¹⁴². Em contrapartida, o violão,

[...] por exemplo, é mole de enganar. Você toca um pouquinho e todo mundo acha que você toca muito. Já o acordeom, não; quando o cara não toca muito bem, é um instrumento muito perigoso. E se o cara tocar mal, é um instrumento insuportável.¹⁴³

¹³⁸ CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.198.

¹³⁹ Ibidem, p.198.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Edu Lobo e Capinam. **Ponteio**. LP Edu Lobo - Sergio Mendes Presents. AM Records, 1970.

¹⁴² Apud: ARAÚJO, Paulo César de. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006, p.32.

¹⁴³ Ibidem.

A hegemonia do violão no cenário brasileiro, para a referida crítica, chegou com a emergência do movimento bossa-novista, marcado, por sua vez, pelo LP “Chega de Saudade”¹⁴⁴. Esse álbum proporcionava, pela primeira vez,

[...] um espelho aos jovens narcisos. [...] nenhum outro disco brasileiro iria despertar em tantos jovens a vontade de cantar, compor e tocar 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 de Donato – mas as sanfonas cafonas de Luiz 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.¹⁴⁵

Embora as academias de sanfona do Mário Mascarenhas marcassem presença no Rio de Janeiro, o depoimento seguinte explica que, mesmo com a força do baião no cenário carioca do final da década de 1940 até 1960, existia certo preconceito relacionado a esse instrumento na cidade, de modo que “o Rio nunca foi adepto à sanfona, mesmo na época da Rádio Nacional. O Luiz Gonzaga sofria muito para poder se impor ali”¹⁴⁶. Por outro lado, a concentração de nordestinos na cidade de São Paulo favorecia o sucesso ali dos grandes sanfoneiros, de casas de show dedicadas ao forró, programas de rádio apresentados por Pedro Sertanejo¹⁴⁷ e de uma indústria fonográfica para gravação de LP’s de sanfoneiros nordestinos. Essa cidade

[...] teve mais abertura para o instrumento e meu pai, Pedro Sertanejo, percebeu isso. E o nordestino quando vinha para cá pela ilusão de vir para uma cidade grande não podia mais voltar. Então ele teve essa ideia – “por que não abrir um forró

¹⁴⁴ João Gilberto. **LP Chega de Saudade**. Odeon, 1959.

¹⁴⁵ CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.197.

¹⁴⁶ Oswaldinho do Acordeon. Apud: DEL NERY, Angélica (Fotografias); TAUBKIN, Myrian (Projeto) et. al. **Brasil da Sanfona**. São Paulo: Myrian Taubkin Produções Artísticas, 2003, p.105.

¹⁴⁷ “Pedro atuou em diversos programas de rádio como instrumentista e teve seu próprio programa, chamado ‘Coração do Norte’, apresentado aos domingos, na Rádio Clube Santo André e na rádio ABC, desde 1963, em parceria com Toninho do trio Nordestino Paulista (pai da esposa de Oswaldinho do Acordeon, seu filho) e com Azulão. Nesse programa recebeu artistas como Luiz Gonzaga, Marinês, Abdias, Jackson do Pandeiro, Ary Lobo, Dominginhos, Zenilton, Marivalda e muitos outros. Dentro dessa mesma atração ele criou um quadro de calouros intitulado ‘Cuidado com o Jegue’.” PAES, Jurema M. **São Paulo em Noite de Festa: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)**. Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009, p.80.

para eles matarem a saudade aqui na cidade grande?” Aí o forró passou a ser o quartel general de quem vinha de lá para encontrar seus familiares aqui. Meu pai também foi um ícone muito importante para o nordestino, montando uma gravadora só para música nordestina, a Canta Galo. Ele teve, também, um programa durante 16 anos na Rádio ABC e outros 15 anos na Rádio Clube de Santo André. E no salão de forró de meu pai era 4 mil pessoas por final de semana só para ouvir um trio tocar; e não havia preconceito por nenhum ritmo e com nenhuma pessoa, até japonês dançava forró de meu pai. Acho que meu pai teve uma visão muito grande, ele não alimentava a casa dele com muitas atrações a não ser aquelas pessoas que o nordestino gostava, como Valdick Soriano, Orlando Dias, Luiz Gonzaga, Marinês, Jackson do Pandeiro.¹⁴⁸

A sanfona ou fole de oito baixos recebeu essa denominação em muitas regiões brasileiras. O instrumento também foi chamado de “acordeom diatônico”¹⁴⁹ ou “acordeom diatônico de oito baixos”. Dessa maneira,

Embora esta designação não tenha sido assimilada no Brasil, pode ser encontrada em diferentes países entre os quais este instrumento tenha sido incorporado à cultura, tal como na França (accordéon diatonique), Irlanda (diatonic accordion) e Espanha (acordeón diatónico). Em alguns outros países, surgem expressões locais, do mesmo modo que ocorre no Brasil. Assim, “Concertina” em Portugal, “Organetto” na Itália, “Trikitixa” no País Basco, são alguns exemplos.¹⁵⁰

Os sanfoneiros são unânimes em apontar sua forma de fazer referência aos oito baixos: pé de bode. Instrumento de representação e de uma carga simbólica muito forte no cenário musical brasileiro, presente no imaginário social de praticantes e ouvintes, faz seus executores lembrarem a própria infância, o universo da paisagem sonora rural e, imprescindivelmente, a remota tradição.

O diálogo a seguir revela a dificuldade e a perseverança de Chiquinha Gonzaga¹⁵¹, irmã de Luiz Gonzaga, na sua aprendizagem dos oito baixos:

¹⁴⁸ Oswaldinho do Acordeon. Apud: DEL NERY, Angélica (Fotografias); TAUBKIN, Myrian (Projeto) et. al. **Brasil da Sanfona**. São Paulo: Myrian Taubkin Produções Artísticas, 2003, p.105.

¹⁴⁹ MONICHON, Pierre. **L'Accordéon**. Payot, Lausanne, 1985, p.58.

¹⁵⁰ PERES, Leonardo Rugero. **Com respeito aos oito baixos: Um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p.27.

¹⁵¹ “No início dos anos 50, Luiz Gonzaga tirou a família de Exu, comprou um sítio em Duque de Caxias (RJ) e instalou todos lá. Naquela época, Chiquinha chegou a se apresentar com ele e com os outros irmãos no grupo chamado Os Sete Gonzagas. Profissionalmente, foi começar mesmo nos anos 70. Em SP, gravou um disco e passou a viajar a cada 15 dias para fazer shows.” BERTONI, Estêvão. Francisca Januário Custódio (1925-2011) - Irmã sanfoneira de Luiz Gonzaga. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 21/03/2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff21032>

Eu comecei tocar sanfona muito pequena, muito garota. Comecei tocar. Não. Como minha mãe dizia, “Mulher não toca, isso é coisa de homem...”, e meu pai saía para roça e deixava o oito baixos em cima de uma mesinha no quarto dele. Eu ficava de olho, quando ele saía e eu notava que ele tinha chegado na roça eu abria a porta do quarto devagarinho, chegava lá pegava a sanfona. Eu olhava se minha mãe não estava em casa, eu olhava quando ela saía para o rio lavar roupa. Aí eu pegava a sanfoninha dele e ficava tocando. Depois, quando Gonzaga voltou, ele disse: – “Mãe, essa nega tem pinta de artista”. Mãe disse: – “Mas pra mulher, Gonzaga, eu não aceito muito não”. Ele dizia: – “Mãe, hoje em dia homem ou mulher... é uma profissão comum”. Ela disse: – “Mas eu não gosto não”. Mas eu não desisti não. Ela foi acostumando com a ideia da gente tocar sanfona.¹⁵²

Arlindo dos Oito Baixos (1943) passou vários anos na execução das sanfonas de 80 e de 120 baixos, no entanto, recebeu conselhos de Luiz Gonzaga para retornar para os oito baixos. Acredita-se que Arlindo acatou a recomendação de Gonzaga, uma vez que, nos anos de 1960, poucos sanfoneiros tocavam esse tipo de fole. Naquela época, Gonzaga pensava na manutenção da tradição acordeônica dos oito baixos. Arlindo tocou com Gonzaga durante 18 anos, enquanto construía sua carreira solo.¹⁵³ Ele se tornou um ícone na sanfona de pé de bode. Na década de 1990, o quintal da casa dele foi transformado no espaço cultural dos forrozeiros no Recife.

Para Arlindo, muitos podem apreender a tocar sanfona oito baixos, porém, nunca ninguém será “um sanfoneiro assim como um Dominginhos, um Sivuca, um Oswaldinho, um Hermeto, que quase nasceram tocando, nasceram pra tocar”¹⁵⁴. O sanfoneiro definiu os diversos tipos de sanfona:

01115.htm>. Acesso em: 20/10/2013. A sanfoneira do Araripe explicava que “[...] teve que se virar sozinha para firmar o nome que carrega. A primeira mulher a tocar os oito baixos caiu nas graças de Gilberto Gil, que produziu o CD *Pronde tu vai, Luiz?* Ela deu continuidade à tradição familiar, principalmente do pai. ‘É preciso manter a tradição de meu pai Januário, o maior sanfoneiro que o Nordeste já teve.’” DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Morre Chiquinha Gonzaga, irmã de Luiz Gonzaga**. 15/03/2011. Disponível em: <<http://www.old.diariodepernambuco.com.br/nota.asp?materia=20110315091220>>. Acesso em: 20/04/2013.

¹⁵² Chiquinha Gonzaga. Apud: DEL NERY, Angélica (Fotografias); TAUBKIN, Myrian (Projeto) et. al. **Brasil da Sanfona**. São Paulo: Myrian Taubkin Produções Artísticas, 2003, p.101.

¹⁵³ “De acordo com Arlindo, Luiz Gonzaga, sempre que adquiria um novo instrumento, deixava-o em sua oficina para que fosse afinado. Compreendo que aquilo que Arlindo designa como ‘afinado’, consiste na adaptação do instrumento ao padrão convencional culturalmente na prática musical nordestina, onde se ajustam precisamente as vozes, de modo a obter o som ‘seco’, ou seja, destituído de vibratos.” PERES, Leonardo Rugero. **Com respeito aos oito baixos: Um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011, p.36.

¹⁵⁴ Arlindo dos Oito Baixos. Apud: DEL NERY, TAUBKIN et. al., op. cit., p.20.

Há várias diferenças entre a sanfona e oito baixos. Pra começar, o peso. Ele é um instrumento menos pesado do que a sanfona, a mecânica dele é diferente do que a sanfona de teclado. A menor sanfona de teclado é de 48 baixos. Tem de 48, 60, 80, 120. Fizeram até 140 e a sanfona de oito baixos só tem oito baixos, assim como é a minha, a do Zé Calixto e a diferença é que o teclado da sanfona você puxa uma nota pra lá, por exemplo, você puxa um ré abrindo e você fecha o mesmo ré. O oito baixos é diferente, você puxa um ré e quando você volta é um dó. Você puxa lá, quando volta é um fá. Cada botão daquele tem duas notas. A diferença é essa. Pra tocar o oito baixos você tem que aprender muito o jogo de fole, pra isso ele tem um botão do lado esquerdo, que a gente trabalha com o dedo polegar. A gente funciona muito com esse dedo. Você tá tirando uma nota, fechando, aí o fole já fechou, não tem mais condições de você dar outra nota, daí você dá um toque em cima daquele abafador, ele abre rápido e aí você volta pra mesma nota. Abrindo, é a mesma coisa.¹⁵⁵

A tradição “Gonzaga-Januário” se inseriu de forma categórica na música popular brasileira. Os depoimentos fazem menção à sanfona executada pelos dois sanfoneiros do Araripe, tratando, em especial, da experiência social vivida por esses instrumentistas:

A sanfona é o instrumento que mais pegou no Nordeste porque o forró começou com Luiz Gonzaga, que passou a vida inteira tocando, seguindo a musicalidade do pai, Januário. Eu toco um fole de oito baixos, o primeiro instrumento de forró tocado no Nordeste, criado por Januário. E Luiz Gonzaga passou a vida respeitando o oito baixos. Nós estamos seguindo o que Luiz Gonzaga deixou pra gente. Luiz Gonzaga quando foi ao Rio tocava valsa, tango, chorinhos e lá se juntou aos cearenses que cobraram dele, por ser nordestino, que tocasse a música de sua terra. Foi onde Gonzaga fez o primeiro forró, Vira e Mexe. Luiz Gonzaga pegava a sanfona e a gente babava, tudo era perfeito, tudo era bem feito. O que ele fazia era clássico, era bonito demais, a voz, a maneira de cantar, a maneira de se comunicar com o público; como ele falava do Nordeste pro Brasil de ser tocador, de ser um artista do Nordeste.¹⁵⁶

A sanfona no Nordeste ganhou notoriedade visual e sonora. Instrumento importante nas festas e sociabilidades na espacialidade nordestina, tornou-se “[...] símbolo identitário. [...] Em outras palavras, é a sanfona tocada de determinada

¹⁵⁵ Arlindo dos Oito Baixos. Apud: DEL NERY, Angélica (Fotografias); TAUBKIN, Myrian (Projeto) et. al. **Brasil da Sanfona**. São Paulo: Myrian Taubkin Produções Artísticas, 2003, p.19.

¹⁵⁶ Cirano. Apud: Ibidem, p.18.

maneira e associada a um conjunto temático nas letras que irá sedimentar uma sonoridade ligada à nordestinidade¹⁵⁷. Mas é preciso

[...] registrar, contudo, que a sanfona é um instrumento versátil, trafegando com desenvoltura por valsas, tarantelas, tangos, choros, dobrados, xaxados e até mesmo pelo repertório de música erudita. O que vai sedimentar a associação entre a sanfona, Nordeste e o forró é a construção de um repertório de canções e de procedimentos composicionais e estilísticos que se tornam referência de “música nordestina”.¹⁵⁸

A singularidade da sanfona foi para dentro do cancionário estético gonzagueano. Nas canções “Dança Mariquinha”, “No meu pé de serra”, “Sanfona dourada” (instrumental), “Balanço do calango”, “Forró de Mané Vito”, “Baião”, “Madame Baião”, “Tô sobrando” (polquinha), “Vamos xaxear”, “Saudade de Pernambuco”, “Forró no escuro”, “Festa no céu”, “Januário vai tocar”, “O Tocador Quer Beber”, “Ô Véio Macho”, “O Fole Roncou”, “Sanfona Sentida”, “Eterno Cantador”, “Canto do Povo”, “A Peleja do Gonzagão x Téo Azevedo”, “Forró nº 1”, “A Puxada”, “Eu e Minha Branca”, “Engabelando”, “Mariana” e “Forró Gostoso”, entre outras, há menção à sanfona de forma explícita.¹⁵⁹

Na mazurca “Dança Mariquinha”¹⁶⁰, referências à sanfona aparecem em vários versos: “Toca no baixo desse acordeom/ [...] Quando pego na sanfona/ Quando bato a mão no fole/ Do fraseada que a sanfona diz”. A canção afirma que o povo fica extasiado, feliz e admirado com o toque da sanfona executado pelo instrumentista.

[...]
 Quitiribom, quitiribom,
 Toca no baixo desse **acordeom**
 Quitiribom, quitiribom,
 Que mazurquinha
 Que compasso bom
 Quando pego na **sanfona**
 A turma se levanta

¹⁵⁷ TROTTA, Felipe Costa. Som de cabra macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 9, p. 151-172, 2012.p.160. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/349/pdf>>. Acesso em: 25/04/2013.

¹⁵⁸ Ibidem, p.160.

¹⁵⁹ Nem todas as canções referentes à sanfona foram analisadas neste item. Os compositores das canções relacionadas no parágrafo estão disponíveis na discografia de Luiz Gonzaga, bem como na obra: ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão**: Uma história brasileira. São Paulo: Ediouro, 2006, p.314-374.

¹⁶⁰ Luiz Gonzaga e Miguel Lima. **Dança Mariquinha**. Mazurca. 78 RPM. V80028/A, 1945.

E pede uma mazurca
 Quando bato a mão no **fole**
 Sei que a turma toda
 Vai ficar maluca
 Todo mundo se admira
 Do fraseada que a **sanfona** diz
 Quando acaba a contradança
 O povo admirado ainda pede bis.¹⁶¹

Depois de gravar com os fluminenses Miguel Lima e Jeová Portella, em 1945, o sanfoneiro do Riacho Brígida resolveu procurar um parceiro nordestino para ajudar nas composições. O nome lembrado foi Lauro Maia (1913-1950), cearense radicado no Rio de Janeiro que, na época, havia alcançado um relativo sucesso com o “balanceio”. Gonzaga insistiu com Lauro Maia sobre a parceria musical. Contudo, esse compositor cearense indicou a Gonzaga seu cunhado, Humberto Teixeira (1915-1979).

Por outro lado, Lauro Maia era mais compositor, arranjador e pianista do que propriamente letrista, apesar de ter feito algumas letras. Além do mais, ele era muito boêmio e não gostava dessa coisa de compromisso a longo prazo com ninguém. Gonzaga tinha planos, e ideias de campanha. Isso não era com Lauro, não podia ser. Porém o cearense, desejoso de ajudar Gonzaga, falou-lhe de seu cunhado, com que fazia parceria desde que chegara no Rio, no ano anterior. Esse sim, era um excelente letrista, e era cearense da gema. Recomendou a Gonzaga que o procurasse. Chamava-se Humberto Teixeira, e era advogado. Seu escritório ficava na avenida Calógeras.¹⁶²

Muitas canções foram compostas por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. “No meu pé de serra”¹⁶³ tornou-se uma das músicas mais marcantes e emblemáticas na carreira artística de Gonzaga. Essa canção serviu para firmar a parceria entre o sanfoneiro do Riacho Brígida e Humberto Teixeira.

Na referida música, a sanfona dá o tom dançante e anuncia o “xote”, estilo sonoro marcado pelo “Um passo lá/ Um outro cá”, além de novamente ganhar menção no texto musical:

¹⁶¹ Luiz Gonzaga e Miguel Lima. **Dança Mariquinha**. Mazurca. 78 RPM. V80028/A, 1945.

¹⁶² DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996, p.107.

¹⁶³ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **No meu pé de serra**. Xote. 78 RPM. Victor 800495/A, 1946.

Lá no meu pé de serra
 Deixei ficar meu coração
 Ai, que saudades tenho
 Eu vou voltar pro meu sertão
 No meu roçado trabalhava todo dia
 Mas no meu rancho tinha tudo o que queria
 Lá se dançava quase toda quinta-feira
Sanfona não faltava e tome xóte a noite inteira
 O xóte é bom
 De se dançar
 A gente gruda na cabôcla sem soltar
 Um passo lá
 Um outro cá
 Enquanto o **fole** tá tocando,
 tá gemendo, tá chorando,
 Tá fungando, reclamando sem parar.

Gonzaga anunciava o calango como uma sonoridade oriunda de Minas Gerais – “O calango vem de Minas/ Fui eu que mandei buscar” – na canção “Balanço do calango”, em que mais uma vez faz alusão à sanfona e mostra a presença da família Gonzaga: “Na sanfona bom que trove/ Vou chamá José meu mano”.

[...]
 No balanço do calango
 Quero ver calangueá
 O calango vem de Minas
 Fui eu que mandei buscar
 Dança velho, dança moço
 Qualquer um pode dançar

Desculpe dono da casa
 Eu dançá de pé no chão
 Eu cheguei de muito longe
 Não sabia da função

Tô caçando um sanfoneiro
 Na **sanfona** bom que trove
 Vou chamá José meu mano
 Pra tirá prova dos nove

Mete o dedo na **sanfona**
 Quero ver baixo falá
 Sanfoneiro quando é bom
 Não deixa o baile esfriá

Quem não pode, não ensina
 Deixa quem pode ensiná
 Quem não pode com mandinga
 Num carrega patuá¹⁶⁴

¹⁶⁴ Luiz Gonzaga e Jeová Portela. **Balanço do calango**. Calango. 78 RPM. Victor 800527/A, 1947.

Cabe ainda refletir historicamente sobre o acordeom no mundo. O referido instrumento passou por processos de aperfeiçoamento, emergindo com essas características a partir do século XIX¹⁶⁵. Em 06 de maio de 1829, o vienense Cyrill Demian (1772-1847), fabricante de órgãos de igreja, patenteou o acordeom. A sanfona “ganhou terreno na Itália, quando passou a ser fabricada, expandindo-se em poucos anos pela Europa e atravessando o Atlântico com as imigrações européias”¹⁶⁶.

O aperfeiçoamento do acordeom levou o artesão italiano Vittorio Mancini a fabricar o moderno acordeom conversor em 1959. Na fotografia visualiza-se o modelo vienense.

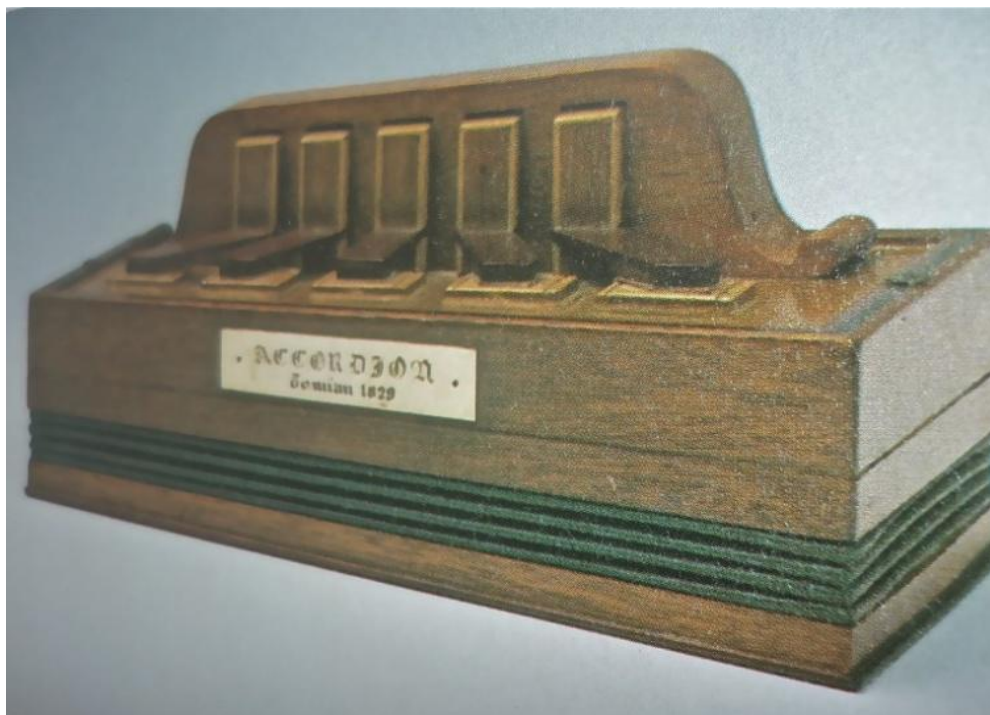


Figura 4 – Acordeom de Demian, 1829.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Existem informações sobre o aperfeiçoamento do acordeom desde a primeira metade do século XIX. Em 21 dezembro de 1828, o alemão Christian Friedrich Ludwig Buschmann (1805-1864) criou e patenteou a harmônica (tida como gaita ou acordeom), que foi fruto da **aura**, outro projeto desenvolvido e patenteado por ele no ano de 1821. HERMOSA, Gorka. **The accordion in the 19 th century**. Santander- Cantabria: Editorial Kattigara, 2013, p.19. Ver Anexo 2, Figura 22.

¹⁶⁶ Ibidem, p.19.

¹⁶⁷ MONICHON, Pierre. **L'Accordéon**. Payot, Lausanne, 1985, p.37.

No ritmo e na síncope das sonoridades brasileiras e das Américas, procura-se analisar no próximo capítulo como o baião, em seu percurso sonoro, emergiu no Nordeste do Brasil. Para tanto, observam-se os sentidos e significados dessa sonoridade em movimento e seus processos de desterritorialização¹⁶⁸ e reterritorialização musical.

¹⁶⁸ Entende-se o conceito de desterritorialização a partir da crítica feita pelos autores Haesbaert e Bruce. Para eles: “Na verdade o que estamos propondo é questionar a unilateralidade que geralmente envolve o discurso sobre a desterritorialização, como se o mundo estivesse, definitivamente, ‘desterritorializando-se’.” HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. **Revista GEOgraphia**. Universidade Federal Fluminense - UFF, Rio de Janeiro, vol.4, n.7, 2002, p.1. O termo também é utilizado na perspectiva de mobilidade social. Embora a desterritorialização “[...] seja utilizado não para o simples aumento da mobilidade, mas para a precarização territorial dos grupos subalternos, aqueles que vivenciam efetivamente (ao contrário dos grupos hegemônicos) uma perda de controle físico e de referências simbólicas sobre e a partir de seus territórios.” Rogério Haesbaert. Apud: SCHÖRNER, Ancelmo. Do faxinal à cidade: migração e desterritorialização. Irati/PR - 1970-1980. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, vol.15, n.1, p.229-257, 2010, p.253.

CAPÍTULO II – LUIZ GONZAGA PERCURSOS SONOROS: BAIÃO E CULTURA ACÚSTICA

De onde é que vem o baião?
Vem debaixo do barro do chão
De onde é que vêm o xote e o xaxado?
Vêm debaixo do barro do chão
De onde vêm a esperança, a sustança
espalhando o verde dos teus olhos pela
plantação?
Ô-ô
Vêm debaixo do barro do chão ¹⁶⁹

¹⁶⁹ Gilberto Gil, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **De onde vem o baião**. Baião. CD São João ao Vivo. Warner Music, 2001.

A canção de Gilberto Gil “De onde vem o baião”¹⁷⁰, embora seja uma música recente, mostra a relação dialógica estabelecida entre os tropicalistas e Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, (re)inventores do baião. Investiga-se neste capítulo o percurso sonoro do baião. Esse ritmo sofreu processos de desterritorialização, reterritorialização e deslocamento, de modo que se constituiu uma sonoridade realizada pelos povos em diáspora¹⁷¹, tornando-se uma cultura musical transnacionalizada e mundial. Nessa dinâmica, o baião estilizado pelos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira foi seguido em ritmo, síncope e compasso pelos caminhos do dialogismo musical e, mais tarde, incorporado pelos tropicalistas. Esses elementos serão tratados neste capítulo.

2.1 “DE ONDE É QUE VEM O BAIÃO?”: DESTERRITORIALIZAÇÃO E RETERRITORIALIZAÇÃO MUSICAL

Neste item, torna-se importante retomar as perguntas feitas na música de Gilberto Gil: “De onde é que vem o baião?”, “De onde é que vêm o xote e o xaxado?” A resposta é sugestiva: “Vêm debaixo do barro do chão”. Gil trata de um chão fértil de onde brotam todos os gêneros e ritmos musicais, além de remeter ao mito cristão da criação da humanidade (livro de *Gênesis*). Nos aspectos melódicos, harmônicos e na construção dos arranjos, a canção dialoga visivelmente com o universo musical gonzagueano. Ademais, nos versos “De onde vêm a esperança, a sustança espalhando o verde dos teus olhos pela plantação?” nota-se claramente uma intertextualidade com a canção “Asa Branca”.

¹⁷⁰ Gilberto Gil, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **De onde vem o baião**. Baião. CD São João ao Vivo. Warner Music, 2001. Ficha técnica da faixa - Voz e violão: Gilberto Gil. A música é a sexta faixa e tem duração de 06min09seg.

¹⁷¹ A abordagem permite compreender que “uma primeira diáspora pela via escravidão ocorreu, na história moderna, com os deslocamentos do tráfico atlântico (Pierre Verger); uma segunda diáspora se dá pela via de deslocamentos voluntários, como o retorno de ex-escravos para a África e o vaivém em massa de povos negros, com a migração de jamaicanos e nigerianos para Londres; de cubanos sul-africanos para New York; de martinicanos e beninenses para Paris; de angolanos para Lisboa e Brasil. Esses deslocamentos redesenham a ambivalência cultural do mundo atlântico. A terceira diáspora é o deslocamento de signos – textos, sons, imagens – provocado pelo circuito de comunicação da diáspora negra”. GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora** - Culturas negras no mundo atlântico. Salvador: Corrupio, 2010, p.7.

Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
 Suspira uma sustança sustentada por um sopro divino
 Que sobe pelos pés da gente e de repente se lança
 Pela sanfona afora até o coração do menino
 Debaixo do barro do chão da pista onde se dança
 É como se Deus irradiasse uma forte energia
 Que sobe pelo chão
 E se transforma em ondas de baião, xaxado e xote
 Que balança a trança do cabelo da menina, e quanta alegria!

De onde é que vem o baião?
 Vem debaixo do barro do chão
 De onde é que vêm o xote e o xaxado?
 Vêm debaixo do barro do chão
 De onde vêm a esperança, a sustança espalhando o verde dos
 teus olhos pela plantação?
 Ô-ô
 Vêm debaixo do barro do chão¹⁷²

Em relação à temática suscitada “De onde é que vem o baião?”, historicamente surgiram várias respostas para essa questão. Alguns dizem que o baião é árabe-ibérico, outros, africano, afro-francês, entre outras explicações. Também há aqueles que apontam que o baião deu origem ao termo “baiano”, ou, ao contrário, o termo “baía” pode ter originado baião, e ainda diz-se que baião vem de “bailão”¹⁷³.

No percurso historiográfico do baião, notadamente nos estudos das tradições populares brasileiras, considera-se que esse ritmo foi originado de “uma breve introdução musical executada antes do *desafio*, antes do debate vocal entre os dois cantadores: denomina-se também **rojão** ou **rojão de viola**”¹⁷⁴. A improvisação dos trovadores nordestinos por meio do desafio remonta a uma memória acústica e à transmissão oral dos modos culturais praticados no universo árabe-ibérico, uma vez que:

¹⁷² Gilberto Gil, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **De onde vem o baião**. Baião. CD São João ao Vivo. Warner Music, 2001.

¹⁷³ Além dos músicos e compositores Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Gilberto Gil, entre outros, variados autores tratam da questão dos processos de invenção e do lugar do baião. Ver: PEIXE, Guerra. “Variações sobre o Baião”. Revista da Música Popular. Rio de Janeiro, n.5, fev./1955. In: MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando (Orgs.). **Coleção Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006. MORALES, Ed. **The latin beat: the rhythms and roots of Latin Music from bossa nova to salsa and beyon**. Cambridge - UK: Da Capo Press, 2003, p.204. CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001. TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Círculo do livro, s/d, p.211. TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, 2002.

¹⁷⁴ CASCUDO, op. cit., p.41-2.

A presença cultural árabe, já sedimentada na Península Ibérica pela invasiva ação muçulmana, trazia consigo a herança poética dos “beduínos nômades da península arábica” que construíram uma poesia de alto nível – tanto na “elegância” quanto na “métrica” – e possuíam um acentuado “gosto pelo improvisado”. [...] a tradição arábico-ibérica, durante oito séculos, marcou os hábitos, o sangue, o gosto e o inconsciente coletivo dos povos que iriam colonizar a América.¹⁷⁵

Destarte, nos estudos relacionados à contribuição árabe na cultura ibérica, revela-se que a penetração árabe na Espanha, Portugal e na França se deu:

[...] através do intercâmbio cultural e das várias lutas travadas pelas Cruzadas contra territórios hispano-muçulmanos. Destas, sobraram-lhe presas culturais como as *gaitat*, moças árabes habilitadas na arte do canto e no desempenho do alaúde. Elas passaram a difundir a “poesia cantada da Espanha islâmica” nas cortes feudais da época. O surgimento da arte trovadoresca em França conheceu esse precedente.¹⁷⁶

Com efeito, as contribuições do mundo árabe para a cultura ibérica, em que, nesse caso, se insere a cultura brasileira, foram bastante expressivas e marcantes. Nesse campo de análise, as laborações e as experiências culturais dos árabes na península ibérica constituíram amálgamas que ajudaram a formar culturalmente esse território. Os diferentes elementos árabes se apresentaram em solo ibérico na forma como os trovadores exerciam a prática musical, exemplificada no “canto monódico com acompanhamento de instrumento, o jogo de rimas nas estrofes, a mística do amor cortês e ascensão do músico à condição social dos senhores cortesãos”¹⁷⁷.

Por essa trilha histórica, compreende-se o baião como gênero musical reinventado pelo sanfoneiro negro mestiço Luiz Gonzaga, que, no *entre-lugar*¹⁷⁸ sertão nordestino e centro sul do país, colocou (por meio do rádio) batidas,

¹⁷⁵ RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria Nordestina: música e palavra**. São Paulo: Terceira Margem, 2000, p.57.

¹⁷⁶ Ibidem, p.57-8.

¹⁷⁷ GROUT, Donald Jay. **A History of Western Music**. London: Norton Company, 1978, p.11.

¹⁷⁸ BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Coleção Humanitas. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p.298. Esse autor utiliza o conceito do *entre-lugar* ao articular sua crítica a de Espaço Internacional de Frederic Jameson. Assim, o autor descreve: “O que deve ser mapeado como novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é na verdade o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no ‘entre lugar’, na dissolução temporal que tece o texto ‘global’.”

melodias, harmonias e compassos em uma nova sonoridade, o baião, na recente indústria cultural urbana do eixo Rio-São Paulo.

Foi por meio dos processos de deslocamento, desterritorialização e reterritorialização que o baião se instituiu como gênero no universo musical brasileiro. Antes, porém, o baião fez seu percurso sonoro saindo de outras paisagens musicais. O trecho a seguir procura esclarecer a mobilidade e a emersão do baião em outros territórios:

Os líricos do Baião típico são comparáveis com a trova cubana, eles são geralmente considerados contos, e frequentemente descrevem a luta das pessoas. O ritmo 2 por 4 (2/4), de origem européia é baseado na dança de salão, assim como a dança de círculo realizada no interior, área árida do nordeste Africano. Por causa de sua proximidade da região caribenha, o baião talvez esteja relacionado à variação da contradança Afro-Francesa, que em Cuba desenvolveu a danzón. Os instrumentos usados nesta forma variam dos usados no caribenho, provavelmente influenciado pela arte popular congolês, ao contrário da instrumentação yorubana que dominou Cuba.¹⁷⁹

O deslocamento musical das Áfricas¹⁸⁰ pelas Américas e pelo Caribe produziu novo significado histórico-cultural. O mar do Atlântico se tornou, em certo sentido, “[...] um espaço híbrido que liga as Áfricas com as Américas num movimento de fluxos e refluxos culturais que fizeram ao longo da História Atlântica”¹⁸¹. Nesse sentido, salienta-se que a música da diáspora negra procurou

[...] sua gênese mítica e rítmica nos tambores da África Antiga, nas memórias da fala e do corpo africano, transplantados para o Novo Mundo, sem, no entanto, se omitir do diálogo com a tradição escrita e a cultura de outros povos, mantendo suas bases na oralidade dos ancestrais negros. Primeiro foi a Palavra, o Verbo, a Fala de Deus que criou o Mundo. Supõe-se que depois, muito depois, veio a escrita para gravar a palavra,

¹⁷⁹ MORALES, Ed. **The latin beat: the rhythms and roots of Latin Music from bossa nova to salsa and beyon**. Cambridge - UK: Da Capo Press, 2003, p.204. “O Baião, o qual tem características melódicas, sincopadas, suave e ritmo pastoril [...] é considerável surpreendentemente influente na música Brasileira moderna.”

¹⁸⁰ “O termo Áfricas significa pensar que a África não é um território homogêneo. Ao contrário, há diferenças entre as culturas, os tempos históricos e os povos que a habitam. Nesse sentido, uma diversidade de áfricas que multiplicam as memórias que lá foram e são vividas.” AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme: Os sambas e as micro-áfricas em São Paulo**. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2006, p.11.

¹⁸¹ Paul Gilroy. Apud: Ibidem.

representar a fala na escrita. A criação oral e a escritura são ditadas pelos deuses? Ambas são dotadas de emoção e inteligência divinas, se admitirmos a existência de um Deus criador do Universo, capaz de interferir sobre a criação dos humanos. Então, podemos afirmar que a Bíblia é um livro inspirado pelos deuses, assim como os cantos sagrados da Mitologia dos Orixás que são mais antigos do que as escrituras bíblicas.¹⁸²

A música nas comunidades africanas se realiza intrinsecamente por meio da oralidade e da tradição, e é a linguagem que

[...] providencia informação pertinente sobre a natureza da música, indo da estrutura melódica de uma música e sua organização rítmica, a suas implicações harmônicas e ao papel que ela desempenha no dia a dia das pessoas.¹⁸³

O encontro da música com a oralidade africana produziu impactos na memória acústica brasileira. Entende-se que a música da

[...] diáspora negra nas formas da “identidade como rizoma” se relaciona com a história oral, os contos e canções populares antigos e contemporâneos, mantendo sua função de recuperar e preservar a memória histórica afrodescendente, educar e informar, além de divertir.¹⁸⁴

A diáspora africana pelo ocidente proporcionou o deslocamento e a desterritorialização de múltiplas sonoridades musicais, de tal forma que elas acabaram se reterritorializando nas Américas, especialmente no Brasil. Muitos explicam que a proximidade do Brasil com o Caribe¹⁸⁵ e com outros países da América Latina fortaleceu os laços dessas musicalidades em deslocamento.

¹⁸² SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, CAC Letras, Recife, 2006, p.69.

¹⁸³ MUKUNA, Kazadi wa. Prefácio. In: ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: Educ, 2013, p.11.

¹⁸⁴ SOUZA, op. cit., p.329. “A memória oral do escravo africano (especialmente a transmitida pela música e pelos ritos religiosos e profanos) fertilizou a cultura das Américas. Tal memória identitária é veiculada por uma espécie de *rede de transferência* da cultura afro-descendente em Diáspora, que se abre ao diálogo intenso com a própria cultura do negro e com a cultura de outros povos: índios, brancos, árabes, asiáticos.” (p.17)

¹⁸⁵ “[...] pode-se afirmar que a música caribenha é viajante por nascença e destino. A própria geografia do Caribe, balizada pela costa atlântica da América Central e do Norte da América do Sul, como também pela insularidade de pequenos países, não estaria remetendo a uma mundialidade genética? Na esteira do pensamento de Paul Gilroy, poderíamos nos render diante da proeminência do Caribe na unidade geopolítica o autor chama de Black Atlantic.” MOURA, Milton. Notas sobre a

O intenso diálogo estabelecido entre o Brasil e o mar do Caribe possibilitou a construção de uma imbricação denominada *Neo-América*, que compreenderia “[...] o Caribe, o Nordeste do Brasil, as Guianas, Curaçao, o Sul dos Estados Unidos, a costa caribenha da Venezuela e da Colômbia, e uma grande parte da América Central e do México”¹⁸⁶. Esses territórios configurariam a chamada América da crioulização¹⁸⁷.

No tocante ao processo de povoamento e de deslocamento sonoro nessas espacialidades, foi a África que prevaleceu.¹⁸⁸ A intensa força dos sons negros em diáspora é fundamentalmente fruto das

[...] dispersões, tanto econômicas quanto políticas, pela Europa e pela América do Norte. Estas jornadas secundárias também estão associadas a violência e são um novo nível da disjunção diaspórica, e não apenas reviravoltas ou impasses. Os mecanismos culturais e políticos não podem ser compreendidos sem que se atente para o tempo da migração forçada e para o ritmo quebrado no qual artistas e ativistas deixam regimes assassinos para trás e encontram asilo político em outro lugar. A história da música jamaicana, cubana e brasileira no século XX pode ser facilmente reconstruída através destas linhas cosmo-políticas. A ênfase proposta aqui sublinha as formas nas quais as culturas vernaculares têm viajado e valoriza os modos pelos quais elas podem resistir a disciplina marcial de todos os projetos de libertação nacional. Mas acima disso [...] ela frisa uma reconceitualização da cultura a partir do sentimento de sua desterritorialização.¹⁸⁹

A exemplo de Cuba, com a presença rítmica marcante da rumba, da salsa (também da Costa Rica), do bolero, do cha-cha-cha¹⁹⁰, merengue (República

presença da música caribenha em Salvador, Bahia. **Revista Brasileira do Caribe**. Brasília, v. IX, n. 18, jan.-jun./2009, p.366. Disponível em: <<http://www.yumpu.com/pt/document/view/12638129/redalycnotas-sobre-a-presenca-da-musica-caribenha-em-salvador->>. Acesso em: 20/08/2012.

¹⁸⁶ GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora/MG: UFJF, 2005, p.16.

¹⁸⁷ “A crioulização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação ‘se intervalizem’, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura, seja internamente, isto é, de dentro para fora, seja externamente, de fora para dentro. E por que a crioulização e não a mestiçagem? Porque a crioulização é imprevisível, ao passo que poderíamos calcular os efeitos de uma mestiçagem.” Ibidem, p.22.

¹⁸⁸ Ibidem, p.16.

¹⁸⁹ GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001, p.21-2.

¹⁹⁰ “Dança e canção espanhola, em andamento moderado e compasso ternário, popular no final do século XVIII e em todo decorrer do século XIX; seus ritmos relacionam-se estreitamente com os da polonaise. O bolero cubano que sobrepujou o espanhol na América Latina, é em compasso binário.” SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música** - Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.119.

Dominicana), cumbia (relacionada à região da costa caribenha da Colômbia), calipso (leste e sul do Caribe, especialmente Trinidad) e reggae (Jamaica).¹⁹¹ Essa configuração sonora das Américas e do Caribe permite entender que

De cada área e de cada região brotou um tipo de música e ritmo que tem como traço comum se constituir uma voz contra a tirania. O spiritual, entoado nas igrejas da América do Norte, o Jazz, o Blues, o Samba, o Son, o Tango, a Rumba, a Salsa, o Merengue, a Cumbia, praticamente todas as expressões musicais das Américas estão ligadas à música e ao ritmo produzidos pelos africanos e seus descendentes desde que, pela primeira vez, colocaram os pés nas Américas.¹⁹²

O mapa sonoro serve explicitamente para compreender a significativa força da “estética caribenha”¹⁹³ e os diálogos sonoros estabelecidos com outros países das Américas. O deslocamento dos sons pelo mar do Caribe impulsionou a territorialização do baião na paisagem sonora brasileira. Esse ritmo criou-se no campo da mestiçagem (hibridização) com as sonoridades em diásporas – africana, ibérica, árabe, entre outras – e se instituiu por meio de tensões e conflitos com as sonoridades indígenas no Brasil. A partir dessa análise, entende-se que o baião, em devidas proporções, guarda semelhança com o ritmo danzón¹⁹⁴ – uma variação da contradança afro-francesa desenvolvida em Cuba.

Dentro da narrativa histórica, torna-se imprescindível mostrar o processo de chegada da danzón em território cubano. Depois do sangrento episódio da revolução haitiana, final de 1700, ocorreu uma fuga em massa de colonos franceses e haitianos em direção a Cuba. Com essa migração se deslocaram também variados ritmos, entre eles o “contradanza”, música e dança de base popular europeia. O

¹⁹¹ Todos esses ritmos caribenhos e da América Latina podem ser consultados nos dicionários Grove de Música e de Termos e Expressões da Música, bem como ouvidos em sites e nas rádios cubanas on-line. Cf.: AUTENTICA CUBA. Disponível em <<http://autenticacuba.com/pt-pt/musica-2/#axzz26JlQJ5Hr>>. Acesso em: 20/08/2012.

¹⁹² REIS, Livia. O Caribe e o Brasil: música e ensaio em diálogo. **Intercâmbio**. Brasília, UNB, s/d. Disponível em: <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/409/741.pdf>>. Acesso em: 27/07/2013.

¹⁹³ Para compreender a estética caribenha, ver os trabalhos: ROJO, Antonio Benitez. Significación y ritmo en la estética caribeña. **Primer Simposio de Caribe 2000** - Re-definiciones: Espacio-global/nacional/cultural/personal-caribeño. Río Piedras, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, 1997, p.11-23. ROJO, Antonio Benitez. **La isla que se repite**. Barcelona: Casiopea, 1998.

¹⁹⁴ “Dança de salão cubana surgida no final do século XIX originou-se da CONTREDANSE.” DOURADO, Autran. **Dicionário de termos e expressões da Música**. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.104. Para maior compreensão desse assunto, ver: MORALES, Ed. **The latin beat: the rhythms and roots of Latin Music from bossa nova to salsa and beyon**. Cambridge - UK: Da Capo Press, 2003, p.204.

desenvolvimento da contradanza – dança – na “paisagem sonora” cubana favoreceu a emersão da danzón, de forma que, no final do século XIX, essa musicalidade foi modificando suas células rítmicas. Entretanto, salienta-se que as bases originais dessa sonoridade caribenha foram mantidas em sua maior parte.¹⁹⁵

A partir da configuração histórica, pode-se constatar, por meio das ideias de vários pesquisadores, que o baião de fato está relacionado estilisticamente a diversos gêneros e ritmos musicais de outros países. Percebe-se, ao longo de seu percurso sonoro, que o baião emergiu do contato com outros ritmos da região do Caribe e das Américas. Regiões que apresentavam como foco cultural o hibridismo musical, perceptível na escuta sonora da danzón, que se assemelha com a estética do baião.

Para alguns pesquisadores, o reggae¹⁹⁶ de Bob Marley foi (e é) tributário do baião e do xote. A produção musical de Marley tem uma forte ligação com o universo rítmico produzido pelo *acordeom* gonzagueano. Em seu álbum “Kaya N’Gan Daya”, Gilberto Gil apresenta uma síntese rítmica entre Gonzaga e Marley. Para ele, existe uma semelhança entre o Rei do Baião e o Rei do Reggae. O músico assinala:

Na verdade, encontrei uma espécie de similitude entre o Cangaceiro e o Rastaman. Ambos causando-me a mesma impressão de estranheza, beleza e grandeza em seus processos/projetos de vida. O Cangaceiro: Estrelas de David ornando seu chapéu exótico, mal encobrendo cabelos longos e crespos, sua roupa de campanha, cartucheira em cruz sobre o peito, os pés calçando pregatas de rabicho, as mãos armadas com o fuzil para a luta pela liberdade e a justiça. O Rastaman: as mesmas Estrelas de David, o Leão de Judá, sua juba em dreadlocks descobrindo, enfatizando cabelos também longos e crespos, sua roupa de campanha, a comida vegetariana, a maconha e nos lábios, numa língua cheia de novos signos, um discurso, arma para a luta também pela liberdade e a justiça.

¹⁹⁵ ORQUESTA LA MODERNA TRADICIÓN. **History of Popular Cuban Music**. s/d. Disponível em: <<http://www.danzon.com/eng/history/cuban-music.htm>>. Acesso em: 22/08/2012.

¹⁹⁶ “O baião já se transformou num monte de coisas, inclusive serve de base para um monte de artista que hoje toca no rádio todo dia. É quase impossível uma música feita aqui no Brasil não ter passado, não bebido no baião. E, eu cresci também escutando... isso é bairrismo, que Bob Marley fez o reggae a partir de um disco de Luiz Gonzaga quando viu um xote. A gente sabe que o reggae é um desaceleração do Ska, mas faz um sentido enorme para mim porque é a mesma coisa praticamente. Eu sei que Raul Seixas defendia isso em toda entrevista que ‘um disco muito antigo de Luiz Gonzaga chegou na Jamaica, e os caras disseram é isso aqui’.” Lira – Cordel do Fogo Encantado. Apud: FERREIRA, Lírio (Direção). **O Homem que Engarrafava Nuvens**. DVD - Documentário. 1h25min. Brasil, 2008.

[...] Gonzaga: um Cangaceiro implícito, idílico. Marley: um Rastaman explícito, real.¹⁹⁷

Assim, nesse diapasão estético, “[...] a questão da proximidade entre o xote e o reggae foi apontada por Gonzaga antes de morrer e por Gilberto Gil em meios de comunicação de massas”¹⁹⁸. As articulações das expressões musicais do universo nordestino – protagonizado por Luiz Gonzaga, sanfoneiro do Riacho da Brígida, destacando-se entre elas o xote – com o reggae jamaicano são notórias:

Neste sentido, o xote e o reggae Jamaicano já estabelecem pontos de contato: ambos estão ligados a grupos marginalizados pela sociedade que migraram para as grandes cidades. Além disso, embora os nordestinos não pertençam a nenhum grupo religioso em particular, praticam um tipo de catolicismo popular messiânico e de caráter apocalíptico, assim como no rastafarianismo. No que diz respeito à música, tanto o xote quanto o reggae têm um forte componente corporal, dançante, elemento que também está presente no rock brasileiro [...].¹⁹⁹

Por essa trilha histórica, compreende-se o baião como gênero musical reinventado pelo sanfoneiro negro mestiço Luiz Gonzaga, que, no *entre-lugar*²⁰⁰ sertão nordestino e centro sul do país, colocou (por meio do rádio) batidas, melodias, harmonias e compassos em uma nova sonoridade, o baião, na recente indústria cultural urbana do eixo Rio-São Paulo. Há apontamento da historiografia social do baião dando conta de que esse gênero musical

[...] resultou dos trânsitos simbólicos e musicais envolvendo os espaços urbanos e rurais, no decurso do processo de modernização cultural do Brasil, notadamente entre as décadas

¹⁹⁷ Gilberto Gil. **CD Kaya N'Gan Daya**. Contracapa. Warner Music, 2003.

¹⁹⁸ FERNANDES, Adriana. Forró: Música e Dança. **V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular** - IASPM. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/AdrianaFernandes.pdf>>. Acesso em: 30/08/2012.

¹⁹⁹ FERNANDES, Adriana. As Transformações do reggae jamaicano no Brasil. O caso do Xote nordestino. **Revista Brasileira do Caribe**. Revista do Centro de Estudos do Caribe no Brasil, Universidade Federal de Goiás - UFG, v. VII, n. 14, Goiânia, Ed. CECAB, jan.-jun./2007. Disponível em: <<http://www.pdfdetective.com/pdfs/736924.pdf>>. Acesso em: 01/09/2012.

²⁰⁰ BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Coleção Humanitas. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p.298. Esse autor utiliza o conceito do *entre-lugar* ao articular sua crítica a de Espaço Internacional de Frederic Jameson. Assim, o autor descreve: “O que deve ser mapeado como novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é na verdade o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no ‘entre lugar’, na dissolução temporal que tece o texto ‘global’.”

de 30 e 50 do século XX. A constituição do gênero, seja na definição do seu traço dançante, seja nos seus aspectos melódicos e harmônicos, é parte constitutiva do processo de galvanização das pautas auditivas urbano-brasileiras, conformadas a partir do recrudescimento das relações entre arte, técnica, memória e mercado no decorrer do processo de *industrialização do simbólico*.²⁰¹

A diáspora contribui para a constituição dos gêneros musicais brasileiros. Esses ritmos “[...] devem sua feitura aos fluxos e trânsitos simbólicos entre o mundo rural e o urbano, durante o período colonial, imperial e republicano, mas também à África e à Europa”²⁰².

Há uma possibilidade, e não uma certeza, da relação entre o baião e o blues. Em depoimento, Luiz Gonzaga chegou a confessar que tocava blues em bares e nas zonas do mangue, região do Rio de Janeiro. Assim como entre o baião e o canto das feiras no Nordeste brasileiro, entoadado por cegos pedintes que se deslocavam pelas cidades nordestinas – do mesmo modo o blues²⁰³ ou *work-songs* (canção de trabalho), em seus primórdios, esteve atrelado aos “[...] menestréis-pedintes negros, geralmente cegos, que vagavam pelas estradas [...]”²⁰⁴.

As sonoridades em diáspora colaboraram para presentificar o batuque e seus múltiplos elementos percussivos em território brasileiro, impulsionando, na passagem do século XIX para o XX, a emersão de novos gêneros musicais, a exemplo do *jazz*.

Entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica, certas escalas não clássicas – algumas delas, como a pentatônica comum encontrada na música europeia não clássica – certos padrões musicais. O mais característicos deles é o padrão de “canto

²⁰¹ ALVES, Elder Patrick Maia. A economia criativa do Brasil: modernização cultural, criação e Mercado. **Latitude**. Alagoas, Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas, v. 6, n. 2, p.11-47, 2012, p.29. Para compreender o termo *industrialização do simbólico*, ver: CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ªed. São Paulo: Edusp, 2003.

²⁰² ALVES, op. cit., p.36.

²⁰³ “O ponto importante a respeito do blues é que ele marca uma evolução não apenas musical, mas também social: o aparecimento de uma forma particular de canção *individual*, comentando a vida cotidiana.” HOBBSAWN, Eric. **A História Social do Jazz**. 5ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.66. O baião “[...] apresenta ritmo com forte ênfase na síncope do segundo tempo, [...] melodia cheia de sétimas menores [...]. A bemoalização 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”. SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Vol.1 - 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.245.

²⁰⁴ HOBBSAWN, op. cit., p.66.

resposta”, predominante no blues e na maior parte do jazz, e que é preservado em sua forma mais arcaica (como seria de se esperar) na música das congregações de gospel negro, com seu eco de *shouting dances*. Certos tipos de canções funcionais foram, sem dúvida, também trazidos pelos escravos: *field hollers* e canções de trabalho em geral, músicas satíricas e coisas do gênero. Tais práticas musicais africanas características, como a polifonia vocal e rítmica e a improvisação onipresente, também pertencem à herança musical dos escravos. Os únicos instrumentos que eles trouxeram consigo da África foram os rítmicos, ou os rítmico-melódicos, e suas vozes; porém os timbres e inflexões característicos da voz africana invadiram todos os instrumentos de jazz desde então.²⁰⁵

Compreender os fluxos e trânsitos do jazz e os “[...] elementos difusos e fragmentados que concorreram para sua formação [...]”²⁰⁶ possibilita perceber que tais elementos se manifestaram de maneira significativa também para a formação dos ritmos no Brasil, como o baião e o samba.²⁰⁷ Desse modo, observar as sonoridades negras em movimento e sua hibridização com outros ritmos permite compreender que existe uma verossimilhança na trajetória do baião com o jazz estadunidense. Sobre esse aspecto, cabe notar que:

O jazz surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais européias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã. Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e as várias formas de música afro-anglo-saxã, das quais, para as nossas finalidades, as mais importantes são as canções gospel e os *country blues*.²⁰⁸

Abordagens relacionadas ao jazz tornam-se pertinentes nos estudos da história sociocultural da música no continente americano. Os postulados teóricos servem para mostrar que não existe uma música ou gênero *puro*. No caminho percorrido pelo jazz explica-se que: “A região do Delta do Mississippi, com seu interior anglo-saxão protestante, seus braços se esticando até Caribe espanhol e

²⁰⁵ HOBBSAWN, Eric. **A História Social do Jazz**. 5ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.60.

²⁰⁶ ALVES, Elder Patrick Maia. A economia criativa do Brasil: modernização cultural, criação e Mercado. **Latitude**. Alagoas, Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas, v. 6, n. 2, p.11-47, 2012, p.37.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ HOBBSAWN, op. cit., p.61.

sua cultura francesa nativa, combinou todos esses ingredientes como nenhuma outra região.”²⁰⁹

A preocupação nesta narrativa de enfatizar as culturas híbridas e os ritmos musicais – salsa, rumba, bolero, cha-cha-cha, merengue, cumbia, calipso, reggae, blues, jazz – nas Américas e no Caribe não constitui uma busca desenfreada de mostrar as origens do baião, mas de apresentar os processos, deslocamentos, territorialização, reterritorialização e, sobretudo, a emergência do baião nas paisagens musicais brasileiras.²¹⁰ Além das contribuições indígenas para a cultura musical brasileira, cabe explicitar que as construções rítmicas do baião seguiram em métrica e compasso as colaborações culturais dos povos em deslocamento, como árabes, judeus, franceses, portugueses, holandeses, que povoaram esse imenso território, o Nordeste.

Nesse percurso sonoro de articulação do local com o global, o baião se instituiu musicalmente por meio da *diáspora*²¹¹ – destaque para a cultura africana. De maneira geral, esse gênero se estabeleceu no campo musical brasileiro por suas características melódicas, sincopadas e sua percussividade relacionada ao universo pastoril.

Analisar os aspectos das culturas híbridas em movimento nas Américas e nas paisagens sonoras no Brasil ajuda a refletir sobre as nuances e apropriações timbrísticas do campo musical brasileiro e, em particular, sobre a territorialização e reterritorialização do baião em plagas brasileiras. Nesse pressuposto, o princípio da territorialidade se realiza pela apropriação. O termo território provém do latim “terra”, que se uniu com “torium”, resultando no significado de terra que pertence a alguém.

Cumpra assinalar que o pertencer não deve ser confundido com a propriedade da terra, mas se relaciona à sua apropriação.²¹² Por essa matriz

²⁰⁹ HOBBSBAWN, Eric. **A História Social do Jazz**. 5ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.61.

²¹⁰ “Não se pode dizer que o baião se inventou em tal dia. O baião, na verdade, é fruto de um processo histórico que vinha sendo gestado historicamente; de repente, em um momento, ele emergiu. Foi no movimento da história da dança e da música popular que surgiu o baião.” MORAES, Jonas Rodrigues de. **“Truce um triângulo no matolão (...) Xote, Maracatu e Baião”**: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2009, p.57.

²¹¹ “O conceito fechado de diásporas e apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora.” HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p.32.

²¹² CORRÊA, Roberto Lobato. Território e corporação: um exemplo. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia Aparecida de; SILVEIRA, Maria Laura. **Território, globalização e fragmentação**. São Paulo: Hucitec, 1994.

discursiva, vale dizer que territorialização e desterritorialização passaram a ser entendidos “[...] como processos concomitantes, fundamentais para compreender as práticas humanas”²¹³. Nessa dinâmica, pode-se entender que

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais.²¹⁴

Os processos de desterritorialização e reterritorialização são indissociáveis.²¹⁵ Esse postulado teórico desvela que, “[...] se há um movimento de desterritorialização, teremos também um movimento de reterritorialização”²¹⁶. Desse modo, cabe afirmar que o baião, ritmo musical popular, seguiu no diapasão sonoro de desterritorializar-se e reterritorializar-se.

Por meio desse movimento simultâneo de desterritorializar e reterritorializar, pode-se chegar à percepção de que “jamais nos desterritorializamos sozinhos, mas no mínimo com dois termos: mão-objeto de uso, boca-seio, rosto-paisagem. E cada um dos dois termos se reterritorializa sobre o outro”²¹⁷. Por essa explicação, pressupõe-se que a reterritorialização do baião não significou “[...] o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga [...]”²¹⁸. De tal forma que cabe entender que reterritorializar envolve

[...] necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio.²¹⁹

²¹³ HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. **Revista GEOgraphia**. Universidade Federal Fluminense - UFF, Rio de Janeiro, vol.4, n.7, 2002, p.1.

²¹⁴ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2010, p.388.

²¹⁵ HAESBAERT, BRUCE, op. cit., p.8.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996, p.41.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem, p.41.

O item seguinte discorre sobre as sonoridades em diáspora, ressaltando suas contribuições para a criação da música popular brasileira. Os aspectos rítmicos dos batuques, lundu, modinha tornaram-se elementos fundamentais para a emergência do baião no nordeste brasileiro, bem como forneceram sementes para a organização do cancionário popular no Brasil.

2.2 “A NEGRADA CAINDO NA FOLIA/ ESQUECENDO DAS MÁGOAS SEM LUNDÚ”: BATUQUES, LUNDUS, MODINHAS E O BAIÃO

Convém lembrar que há mais de 200 anos se deu a construção da cultura musical no Brasil.²²⁰ Desse modo, os batuques – dança e música dos primórdios na colônia – constituem precipuamente sonoridades importantes para a criação do repertório estético musical brasileiro.²²¹ Cabe salientar as referências históricas sobre essa prática cultural:

O batuque é geralmente considerado proveniente de Angola ou do Congo, onde alguns viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que apresenta entre nós. No seu tipo mais generalizado consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares, a quem pertence realmente a coreografia. A dança consiste em meneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los.²²²

²²⁰ ALBIN, Ricardo Cravo. **MPB: A História de Um Século**. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/Instituto Cultural Cravo Albin, 2012, p.23.

²²¹ Além dos batuques como sonoridades importantes no Brasil Colônia, não se deve esquecer as contribuições indígenas nesse momento histórico. Uma das manifestações musicais foi o *cateretê*, que consiste em “[...] música e dança de origem tupi, posteriormente influenciada pela coreografia dos negros sudaneses e pelos processos africanos de dança. Pode-se dizer com segurança que do *cateretê* praticado pelos indígenas muito pouco foi registrado pela historiografia musical brasileira. Não houve tempo. Como diz Mário de Andrade, logo chega os jesuítas e, com eles, o *cantochão-gregoriano*: melodia sem acompanhamento em que eram cantados os textos da liturgia católica”. CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1985, p.6.

²²² ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p.148-149.

A síncope provocada pela marcante e pujante sonoridade dos negros africanos em solo brasileiro levou a entender que a manifestação polifônica do batuque “entre o gentio Kongo” relaciona-se a

[...] uma espécie de pantomima em que o assunto obrigatório é sempre a história de uma virgem a quem são explicados os prazeres misteriosos que a esperam, quando o *lembramento* (alambamento – espécie nativa de casamento), a fazer mudar de estado, são a prova evidente de depravação que reina entre os habitantes daquele sertão.²²³

No Brasil, os negros escravizados eram perseguidos frequentemente por executar e organizar suas festas por meio dos batuques. Vale assinalar que a presença africana musical foi uma das forças fundantes para a disseminação dos sons nas terras brasileiras, de modo que, no período inicial da colonização, o termo batuque foi “[...] atribuído à ignorância linguística de alguns escritores antigos, que preferiam usar a palavra para designar o mesmo tipo de dança que será conhecida no Brasil como *dança de umbigada*, e considerada como precursora do atual samba”²²⁴.

Alguns estudiosos chamam atenção para a dança da umbigada²²⁵. Eles defendem que

A coreografia da umbigada assemelha-se à de uma dança de roda conhecida de vários tribos (*mbenga* e *lutuku*, entre os lubas) ao redor da bacia do Congo, sempre executada por um grupo misto, ao luar. No final do século veio a ser considerada em Kinshasa, como precursora da música moderna do Congo pelo nome de *abgaya*.²²⁶

A dança da umbigada foi admitida como um dos elementos fundamentais para a prática musical brasileira. O lundu, por exemplo, “dançou-se no Brasil com

²²³ CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p.55.

²²⁴ MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006, p.80.

²²⁵ Entre esses autores que discutem a umbigada, ver as produções de Mario de Andrade, Luiz D. Gardel, José Ramos Tinhorão e o próprio Kazadi wa Mukuna. *Ibidem*, p.81.

²²⁶ *Ibidem*, p.81-82.

umbigadas”²²⁷. Assim, reconhece-se que a umbigada colaborou de maneira significativa para o cancionero estético brasileiro.

Antes da historicização sobre a emersão do lundu e da modinha no século XVIII, a historiografia da música popular registrou a participação do compositor e poeta Gregório de Matos Guerra (1636-1695) no século XVII. Embora alguns escritos historiográficos tenham se esquecido de mencionar os artistas que contribuíram para a criação do campo musical no Brasil nas primeiras décadas do século XVII, outros registros sobre canto popular foram dedicados ao “[...] grande poeta satírico Gregório de Matos Guerra, o boca do inferno, que conquistava já velhote as escravas mais apetitosas do Recôncavo baiano, cantando versos frascários ao som de uma viola de arame”²²⁸. Vale assinalar que a “obra de Gregório de Matos Guerra deveria ser estudada não como obra poética, mas como versos de música popular urbana”²²⁹.

Considera-se Gregório de Matos um dos primeiros artistas a compor canções pelo viés do hibridismo musical. Ele se consagra como um poeta-músico que

[...] cultivava predominantemente, ao lado das glosas e cantigas, coplas e chansoneta, os romances que lhe permitiam contar no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos variados, sempre com fundo de acompanhamento à viola. E nessa preferência por esta forma de canto falado – acompanhado por certo no melhor estilo monódico vindo do século anterior – o poeta chegaria inclusive ao inconveniente de pretender cantar em verso a tristeza de uma “dama, que estava no interior [de sua casa] enojada pela morte de sua mãe”²³⁰.

Evidentemente que o poeta Gregório de Matos teve uma importância singular na historiografia da música brasileira. Nesse sentido, esquecer sua trajetória artístico-musical e sua participação no cancionero brasileiro seria como apagar uma tradição de memória acústica que veio da colônia.

²²⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001, p.709.

²²⁸ ALBIN, Ricardo Cravo. **MPB: A História de Um Século**. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC/Funarte/Instituto Cultural Cravo Albin, 2012, p.23.

²²⁹ TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.57.

²³⁰ Ibidem, p.57.

Por outro lado, além dos batuques, outros sons se manifestaram de forma expressiva em terras brasileiras. Nesse caso, destaque para o lundu e a modinha. Esses ritmos vinculam-se efetivamente à expansão portuguesa. Pensar a partir desses parâmetros leva a compreender que

Portugal, ao longo de vários séculos, buscou implantar em suas colônias em todo o mundo, uma cultura européia, monárquica, capitalista e calcada, evidentemente, em seus próprios anseios, ou seja, lusitana. E mais do que isto: trata-se de compreender como após a primeira metade do século XVIII, as tendências da administração pombalina juntamente com modelos sócio-culturais ilustrados foram articuladas pelas camadas sociais luso-brasileiras; e como se refletiram também na construção de formas de lazer, portanto na construção de um *modus vivendi* que irá influenciar diretamente, após a segunda metade dos setecentos, gêneros musicais tais como a modinha e o lundu [...].²³¹

Foi na atmosfera histórica do século XVIII que emergiu o lundu e a modinha. Esse século foi considerado por muitos historiadores como o “século das luzes”. Evidentemente, cabe esclarecer que os estudos pós-coloniais, inaugurados pelos autores Frantz Fanon (1925-1961) e Aimé Césaire (1913-2008), formularam críticas importantes sobre o processo civilizador e iluminista ao apontar que a civilização ocidental contribuiu para colonialidade do saber. E que o iluminismo se tornou um cânone na historiografia do ocidente.

Entretanto, a utilização da expressão “pós-colonialismo” provoca tensão e “[...] conflito pelos vários matizes que seu significante agrega: o perigo consiste em cair numa perspectiva universalista desse termo, na sua grafia no singular, como se o sentido que lhe é atribuído fosse unívoco e dispensasse críticas e resistências”²³². A partir desse postulado,

O uso dessa expressão pode ser tomado sob diferentes vetores de análises e não omite as tensões quanto a seu emprego. Primeiro, pela possibilidade de o prefixo *pós-* insinuar a dimensão de posterioridade, conforme a perspectiva cronológica linear e evolucionista; no entanto, o prefixo não agrega a superação do passado, pois a ele se atribui o sentido

²³¹ LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu**: dois clássicos nos trópicos. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes (ECA), Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010, p.15.

²³² LOPES, Cássia. **Gilberto Gil**: a poética e a política do corpo. São Paulo: perspectiva, 2012, p.XXIV.

de crise de valores e de paradigmas, atento às repetições e aos fantasmas imaginários coloniais. Segundo, aponta para a leitura sensível às formas de persistência do colonialismo – menos de caráter político e mais de cunho ideológico –, em se tratando de pensar o convívio das sociedades marcadas pela da colonização.²³³

Em relação à emersão do lundu e da modinha e ao processo de constituição do campo musical brasileiro²³⁴, compreende-se que esses dois ritmos considerados brasileiros “[...] antecipariam em quase um século as canções do teatro de *vaudeville* francês e as canções napolitanas – os quatro primeiros tipos mais característicos de canções solistas acompanhadas da era da moderna música popular urbana”²³⁵. Na imagem seguinte tem-se a percepção visual do *vaudeville*.

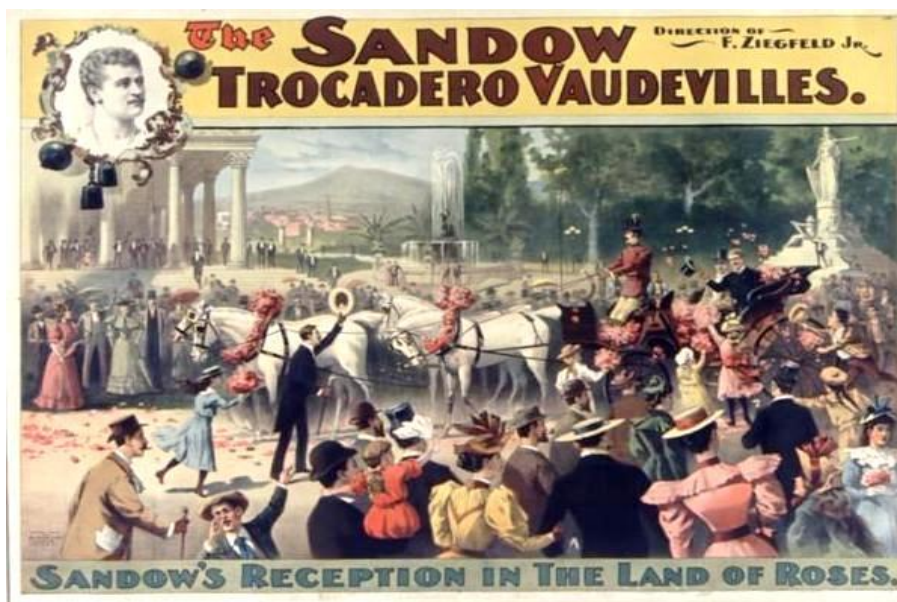


Figura 5 – O Sandow Trocadero Vaudeville.²³⁶

²³³ LOPES, Cássia. **Gilberto Gil**: a poética e a política do corpo. São Paulo: perspectiva, 2012, p.XXIV.

²³⁴ Não há dúvidas de que outras sonoridades, entre elas destaque para o maxixe, o samba, o baião, entre outras práticas musicais, tornaram-se importantes para a construção da Música Popular Brasileira (MPB). Entende-se a MPB como categoria histórico-sócio-cultural. Nesse sentido, “tanto a MPB e Rock Brasileiro quanto os gêneros de produção maciça, Música Romântica e Música Sertaneja. Todos esses gêneros, de uma forma ou de outra têm origem nas matrizes rústicas da música brasileira que são a modinha [...] e o lundu”. ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir a música brasileira popular. **Debates**. Rio de Janeiro, UniRio, v. 1, n. 1, p.80-101, 1997, p.2. Disponível em: <http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf>. Acesso em: 10/09/2012.

²³⁵ TINHORÃO, José Ramos. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Ed 34, 2011, p.144.

²³⁶ GALLICA. Bibliothèque Numérique. **The Sandow Trocadero Vaudeville**. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9005048p.r=new+york.langES>>. Acesso em: 15/04/2013.

O *vaudeville* era gênero teatral predominante entre os anos de 1880 e 1930 nos Estados Unidos da América (EUA) e no Canadá. Muitos o definiam como um “tipo de espetáculo popular caracterizado por reunir uma dezena de artistas, entre cantores, dançarinas, atores, ilusionistas e acrobatas, numa sequência de atos geralmente independentes que misturam música, comédia e mágica”²³⁷. Conhecida na Europa, essa diversidade de apresentações foi chamada de teatro de variedades. Essa manifestação artística provavelmente já “[...] existia na França desde o começo do século 18 em que os atores misturavam pantomima e trechos de musical”²³⁸.

Ao tratar das canções solistas, as informações procuram mostrar que esse tipo de prática musical desenvolvido no Ocidente adveio “[...] pelo sucesso de ‘cantar romance’ pela gente das cidades, como revelado no século XVI pela popularidade do ‘Conde Claros’ em Portugal e na Espanha [...]”²³⁹. Por meio dessa narrativa histórica entende-se que:

O moderno estilo de canto melódico solista harmonicamente acompanhado, característico da canção urbana, hoje tida como música de massa, deriva em linha reta da mais antiga forma monódica vocal-instrumental: a recitação cantada de poemas épicos. De fato, essa forma ancestral de canto solista acompanhado pelo próprio intérprete em instrumento de cordas ou de percussão – desde logo distinguindo-se, assim, dos cantares de danças do mundo rural entoados em coro às vezes em reposta a um refrão – foi representada desde a antiguidade pela crônica de acontecimentos lendários, heróicos, religiosos ou ligados à vida das comunidades, cantada – em séries de vozes.²⁴⁰

A historiografia da música popular brasileira considera “[...] a modinha como canção lírica, que tematiza o amor ideal, poética e musicalmente comprometida com o estilo vigente na segunda metade do século XVIII”²⁴¹. Por outro lado, compreende o lundu como uma “[...] canção mais sensual satírica, e às vezes crítica, também comprometida com sua época, às vezes espúria e um pouco marginal [...]”²⁴². O entrelaçamento dos corpos negros por meio da síncope do lundu “foi a válvula de

²³⁷ HOW-STUFF-WORKS. **O que é vaudeville**. s/d. Disponível em: <<http://lazer.hsw.uol.com.br/vaudeville.htm>>. Acesso em: 01/05/2013.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ TINHORÃO, José Ramos. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Ed 34, 2011, p.63.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu**: dois clássicos nos trópicos. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes (ECA), Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010, p.15.

²⁴² Ibidem.

equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão”²⁴³.

São várias as denominações em torno da palavra lundu. Esse termo se expressa em variações:

Lundum, landu, londu, dança e canto de origem africana, trazidos pelos escravos bantos, especialmente de Angola, para o Brasil. É um exemplo típico do fenômeno de difusão de uma manifestação folclórica percorrendo caminhos que passaram do popular ao erudito, com plena aceitação de todas as camadas da sociedade brasileira, diferenciava-se do samba primitivo e do batuque danças de mesma origem. Ao chegar aos salões, sua sensualidade primitiva já havia dado lugar a uma dança voluptuosa, voltando às suas origens no maxixe no fim do século XIX, quando nada mais fazia lembrar o lundu primitivo. Com seu retorno ao povo, cumpria-se o ciclo *folclórico-popular-erudito-folclórico*.²⁴⁴

Evidentemente, como explicitado, os batuques e os sons das paisagens africanas geraram ressignificações na tradição musical luso-brasileira. Assim, tanto o lundu como a modinha se utilizaram de “táticas” e estratégias para se instituir dentro da campo musical brasileiro. Dessa maneira, o termo modinha constitui um

Gênero de canção brasileira derivado da moda portuguesa. [...] Com o romantismo a modinha, normalmente acompanhada de violão, passou do estilo espirituoso para um clima de sentimento à flor da pele, enquanto a rítmica binária deu lugar à ternária, por influência da valsa [...]. Os compositores passaram a usar textos de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu – uma valorização do gênero que lembra o ocorrido com lied alemão, mudança posterior, assinalada por Luiz Heitor, foi a adoção dos quatro tempos do schottische, quando a modinha entrou em contato com o ambiente e a arte dos CHORÕES. Mas o fato é que a modinha, espalhada pelo país inteiro, nunca se sujeitou a regras muito rígidas.²⁴⁵

²⁴³ ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi, 1963, p.11.

²⁴⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001, p.341. “O Landu ou Lundu foi inicialmente uma dança ‘a mais indecente’, diz De Freycinet. E quase sempre no texto, ‘Eu gosto da Negra’, ‘Ma Malia’, [...] ‘Mulatinha do Coração no Pescoço’, o lundu ainda guarda memória da origem africana.” ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 8ªed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p.186-187.

²⁴⁵ SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música** - Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.612.

Desse modo, o nascer do século XVIII foi acompanhado, indubitavelmente, do florescimento das ideias iluministas. O processo “iluminador” acreditava “[...] que pudesse clarear os pensamentos, polir as almas, sensibilizar os corações; em suma, socializar as convivências”²⁴⁶.

Em Portugal, o lundu e a modinha tiveram uma forte ligação com o processo civilizador e com a ilustração. Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), o Marquês de Pombal e Conde de Oeiras, foi a figura responsável por esse processo. Nesse campo de entendimento, os gêneros musicais lundu e modinha colaboraram na propagação de uma cultura focada nos princípios iluministas e na defesa do liberalismo e do laicismo, sem afrontar as posições conservadoras.²⁴⁷ Convém recordar que

A modinha e o lundu, portanto, despontam, como gêneros musicais dentro desse contexto, ou seja, absorvendo toda complexidade das mudanças ocorridas após a subida do Marquês de Pombal, depois do terremoto que abalou Lisboa em 1755. Antes dessa data, canções em Portugal eram classificadas genericamente de romance ária, cantiga ou moda. [...]

Mas, no último quartel do século XVIII, o substantivo “modinha” aparece cada vez mais com frequência na literatura musical e poética, porém, de modo algum, descartando os substantivos precedentes. Os substantivos moda, cantiga e até cançoneta (este para destacar uma influência diretamente italiana), continuam sendo utilizados, como podemos atestar nos manuscritos da época [...]. Porém, cada vez com mais frequência, a canção de amor luso-brasileira dessa época será conhecida com o nome de modinha.²⁴⁸

²⁴⁶ LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu**: dois clássicos nos trópicos. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes (ECA), Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010, p.16.

²⁴⁷ NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da música**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p.118.

²⁴⁸ LIMA, op. cit., p.17.

A modinha passou a ser apreciada por compositores e ganhou os salões da corte imperial portuguesa. Os apreciadores dessa modalidade musical eram os renomados compositores da época, como o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e Antônio Carlos Gomes, conhecido por Carlos Gomes (1836-1896). Eles tornaram-se excelentes modinheiros da época oitocentista. Nas ruas e nos salões da aristocracia, a tradição da modinha “[...] fez uma longa carreira na vida musical brasileira e, por isso mesmo, era apresentada em sua faceta solene e conservadora”²⁴⁹.

Nesse percurso em busca das marcas dos antecedentes da música brasileira, torna-se importante enfatizar que Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), poeta satírico que se valia muito do improvisado em suas elaborações musicais, foi a maior referência da modinha. Nos idos dos anos de 1770, Domingos foi para Portugal, onde se tornou compositor de modinhas e lundus. Sua estada por terras lusitanas resultou em apresentações marcantes na corte de D. Maria I.²⁵⁰

Tendo sido introduzida por Caldas Barbosa no cenário lisboense, registra-se que essa sonoridade passou por processo de incorporação entre músicos de formação erudita, que começaram “a tratá-la de forma requintada, sob a nítida influência da música operística italiana”²⁵¹. Nesse compasso,

²⁴⁹ NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p.11.

²⁵⁰ “Caldas Barbosa fez sucesso em Portugal com algumas canções de forte conotação erótica. Com o romantismo, a modinha, normalmente acompanhada de violão, passou do estilo espirituoso para um clima de sentimento à flor da pele, enquanto rítmica binária deu lugar à ternária, por influência da valsa (também podem ser sentidas as influências da ópera italiana). Os compositores passaram a usar textos de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Cassimiro de Abreu – uma valorização do gênero que lembra o ocorrido com o lied alemão.” SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música** - Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.612.

²⁵¹ SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009, p.17.

As transformações não param por aí, pois, depois de passar por esse processo, a modinha teve contato com as árias portuguesas, tomando então a forma camerística que passou a caracterizá-la. Com a vinda da corte de dom João VI para o Brasil, em 1808, a modinha retornou modificada, expressando como nenhuma outra música a temática amorosa.²⁵²

Nessa atmosfera de reflexão, cabe assinalar que a composição da modinha é dividida “geralmente em duas partes, com o predomínio do modo menor, das linhas melódicas descendentes e dos compassos binário e quaternário”²⁵³. As modificações da modinha foram mostradas por Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992)²⁵⁴ ao afirmar que essa sonoridade adotou os quatro tempos do schottische quando “entrou em contato com o ambiente e a arte dos chorões. Mas o fato é que a modinha, espalhada pelo país inteiro, nunca se sujeitou a regras muito rígidas”²⁵⁵.

A infinidade de ritmos possibilitou a construção da paisagem sonora brasileira. O quadro analítico permite visualizar o encontro e a movimentação dos ritmos e estilos no Brasil, desde a chegada dos portugueses, passando pelo início da República, até o modernismo.

²⁵² NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.61.

²⁵³ SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 2ª edição São Paulo: Editora 34, 2009, p.17.

²⁵⁴ “Luiz Heitor teve projeção de destaque no processo embrionário da musicologia brasileira. Sua atividade de pesquisador do folclore e da música artística do século XIX no Brasil se notou notória. Quanto à atividade de crítico musical, o musicólogo deu sua contribuição na discussão dos rumos estéticos e dos valores culturais de um período importante da música produzida no país. Época de fortes tendências ideológicas, imbuídas do conceito modernista e nacionalista.” CAVALCANTI, Jairo José Botelho. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na Historiografia Musical Brasileira: História, ideologia e sociabilidade**. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes (ECA), Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011, p.1.

²⁵⁵ SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música** - Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.612.

Quadro 1 – Música brasileira: erudita, folclórica e popular²⁵⁶

Data	História	Erudita	Música Brasileira Folclórica	Popular	
				("Brasileira") Produção restrita	("Popular") produção de massa
1500	Descobrimento		:	:	:
			Autos	:	:
		:	Batuques	:	:
1600			:	:	:
			:	:	:
1700			Danças dramáticas	:	:
			:	Lundu	:
		Choromeleiros			:
		Irmandades		Música de Barbeiros	:
		Liras	Bandas	:	:
			:	Modinha	:
1800		:		:	:
1808	Chegada de D. João VI (imprensa)		:	:	:
1850		Ópera	:	Chorões	:
	(Pianos)			Tango Brasileiro	:
	(Teatro musicado)		:	Maxixe	:
1889	República	:	Capoeira	Choro	:
			:	Frevo Marchas- Rancho	:
1900	(Gravações)		:	:	:
1910			:	:	:
				Samba Urbano	:
1920		Modernismo	:	:	Marchinha

São variados estilos musicais que marcam o território brasileiro. Entretanto, o Brasil foi instituído identitariamente como país do samba. Discutir identidade cultural “[...] remete à questão do modo de conhecimento, de reconhecimento, de desconhecimento existindo entre um indivíduo e seu grupo, o que passa pela produção de significação”²⁵⁷.

Parte da historiografia da música popular brasileira não evidencia o baião como sonoridade nacional. O governo de Getúlio Vargas construiu uma plataforma

²⁵⁶ ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir a música brasileira popular. **Debates**. Rio de Janeiro, UniRio, v. 1, n. 1, p.80-101, 1997, p.14. Disponível em: <http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf>. Acesso em: 10/09/2012.

²⁵⁷ GAY, Julie-Cerise. **Musique Populaire Brésilienne et industrie phonographique au Brésil: Courants artistiques ou produits culturels**. Master Profecionnel 2eme année SECI: “Stratégies des Echanges Culturels Internationaux”, Institut d’Etudes Politique de Lyon, Promotion, 2005/2006, p.5-6.

²⁵⁷ SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música** - Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.612.

política-sonora-musical de identificação do país como uma sonoridade única – como se identidade fosse algo fixo²⁵⁸ –, para cada região foram estabelecidas determinadas danças e músicas. Esse tipo de política pode ser comprovado regionalmente e nos estados: baião (Nordeste), frevo e maracatu (Pernambuco), fandango (Norte e Nordeste), bumba meu boi e tambor de crioula (Maranhão, Piauí, Rio Grande do Norte e Alagoas), cavalo piancó e pagode de Amarante (Piauí), boi de mamão (Santa Catarina), pau de fitas (Paraná e Santa Catarina), mineiro-pau (Minas Gerais), cururu (Mato Grosso e Goiás), jongo (São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro), calango ou calanguinho e siriri (Mato Grosso do Sul e Mato Grosso), coco e suas variações (ritmo relacionado às paisagens sonoras de Alagoas, Pernambuco, Paraíba, entre outras regiões) – cumpre notar que essas tradições populares sofreram alterações conforme a localidade, de forma que em determinadas regiões mudou-se apenas o nome.

A partir dessas reflexões, considera-se pertinente estudar o desenvolvimento da canção brasileira. A gênese da canção no Brasil deu-se no período colonial. Seu desenvolvimento ocorreu de maneira gradativa e foi se consolidando por meio da modinha no final do século XVIII.²⁵⁹

O movimentar das sonoridades nas paisagens brasileiras possibilitou a emersão do baião. Efetivamente, o deslocamento do baião rural para a paisagem sonora das cidades foi promovido pelo sanfoneiro Luiz Gonzaga no final da década de 1930 e início de 1940. Indubitavelmente, a escrita melódica do baião foi protagonista nesse período, com a criação, em 1946, da canção “Baião”, de Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915-1979), interpretada pelo grupo Quatro Ases e Um Coringa²⁶⁰. Gonzaga e Humberto encontraram e organizaram em

²⁵⁸ “O sujeito previamente vivido, como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel: Formada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p.12-13.

²⁵⁹ SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 2ªed. São Paulo: Ed. 34, 2009. “Se nos orientarmos pelas informações de Jairo Severiano e de Mário de Andrade, observaremos que nos seus primórdios, a modinha apresentava algumas características da canção crítica, sobretudo pelo seu trânsito entre ‘alta’ e a ‘baixa’ cultura.” NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.61.

²⁶⁰ “Conjunto vocal e instrumental. Seus integrantes eram todos da cidade de Fortaleza: Evenor de Pontes Medeiros, nascido em 1915, violonista e compositor; José de Pontes Medeiros, nascido em 1921, violonista e cantor; Permínio de Pontes Medeiros, gaitista e cantor; André Batista Vieira, o Coringa, nascido em 1920, pandeirista, cantor e compositor e Esdras Falcão Guimarães, o Pijuca,

torno do baião uma tendência musical, na perspectiva de lançar um gênero que fosse dançante e de fácil assimilação popular. O baião tornou-se popular, caiu no gosto do público ouvinte da época, transformando-se numa expressão *pop*²⁶¹ da música nordestina.

Entre a segunda metade da década de 1940 e o final de 1950, o baião varou de Norte a Sul do Brasil e se consagrou como uma música nacional dançante. Por meio de suas composições musicais, nesse período o sanfoneiro do Araripe e Humberto Teixeira desestabilizaram o mercado musical, até então dominado pelas músicas de carnaval, sambas, marchinhas, canções de meio de ano, choro, valsas, entre outros ritmos.

Os apontamentos historiográficos deram notícias do baião como expressão artística dançante. A tradição popular noticiava essa dança como folclórica e rural. Assim, os escritos da época enunciavam:

O Baiano ou Baião parece ser uma dança usada apenas da Bahia para cima. Sobre ela se encontram referências neste Estado, em Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão. É uma dança de pares solistas, um homem e uma mulher, com sapateados, palmas, umbigada, meneios e o uso de castanholas ou de um castanholar de dedos que as substitua. [...] A observação interessa, porque parece dar mais estreitamente ao Baiano, as mesmas atitudes do Lundu. Realmente creio possível a suposição de que o Baiano seja mesmo um outro nome do Lundu. Pelo menos uma vez, Pereira da Costa fala claramente do “lundu baiano”.²⁶²

No mesmo tom de análise, alguns autores²⁶³ se posicionaram em relação ao baião ou baiano. Essa prática cultural de base folclórica se tornou uma expressão marcante no campo da cultura brasileira. O desafio de compreender o movimento do

nascido em 1921.” INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. **Quatro Ases e Um Coringa**. s/d. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/quatro-ases-e-um-coringa/dados-artisticos>>. Acesso em: 17/09/2012.

²⁶¹ “A noção de *pop*, que na língua inglesa é abreviação para popular, denota uma ideia de apelo às massas e ao consumo, numa linha bem diferente da acepção que o termo popular ganhava por aqui, ligado a uma noção romântica de cultura pura e autêntica.” PEREIRA, Simone Luci. Entre refazendas, refavelas e refestanças: aspecto da trajetória de Gilberto Gil. In: VALENTE, Heloisa de Araújo; SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). **O Brasil dos Gilbertos: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro**. São Paulo: Letra e Voz, 2011, p.116.

²⁶² ALVARENGA, Oneyda. **História da Música Popular Brasileira**. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p.177-8.

²⁶³ Como já trabalhado neste texto, cabe relacionar parte desses autores que trabalharam com a noção de baião ou baiano. São eles: Oneyda Alvarenga, Guerra Peixe e José Ramos Tinhorão.

baião foi perseguido incessantemente por esses autores. Assim se manifesta um dos estudiosos:

Por outro lado, acredita-se que “baião” venha a ser corruptela de “baiano”, opinião da qual compartilham alguns dos nossos estudiosos mais autorizados, talvez por se julgar que a dança tenha se originado no *lundu* – uma forma musical popular que, em certa modalidade, se teria designado *lundu-baiano*. “Baiano” indicaria, então, a procedência geográfica: Bahia. Não obstante, o processo poderia ter se dado inversamente, quer dizer, de “baião” teria surgido a expressão “baiano”.²⁶⁴

Na historiografia da música popular é frequente a vinculação do baião a outros ritmos da paisagem sonora brasileira. Em suas viagens pelo Brasil, o autor procurou mostrar os componentes e as práticas relacionais do baião com esses gêneros:

Passando por Conquista, cidade situada no Sul da Bahia, fui informado, por gente do povo, que ali se dança o baião. Este, porém, se assemelha àquela espécie de música que é conhecida por “tango”. Trata-se do “tango brasileiro” ou tanguinho, cuja versão urbana também é conhecida por “maxixe”. Diferindo completamente em sua estrutura, baião é também a peça executada pela orquestra dos *Cabocolinhos* recifenses. Essencialmente instrumental, viva e apressada tem lugar quando se realizam as *manobras* deste divertimento, isto é, nos momento dançados e intercalados à sua representação dramático-coreográfico.²⁶⁵

A relação histórica estabelecida por alguns autores entre o baião – baiano – e o lundu possibilitou refletir sobre as contribuições afro-ibero-árabes para o cancionero estético brasileiro. Na maioria das situações, o baião de tradição popular, ou folclórica, foi confundido, portanto,

[...] com o Lundu ou sendo em seu derivado, o Baiano se distingue dele nestes pontos: por comportar, durante a dança, improvisos e desafios dos cantadores, tal como informam no século XIX Sílvio Romero e modernamente Rodrigues de Carvalho; por ser também música exclusivamente instrumental, embora destinada sempre à dança. Neste último aspecto, ele existe no Estado da Paraíba e frequenta o Bumba-meu-boi, em

²⁶⁴ PEIXE, Guerra. “Variações sobre o Baião”. Revista da Música Popular. Rio de Janeiro, n.5, fev./1955. In: MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando (Orgs.). **Coleção Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p.234.

²⁶⁵ Ibidem, p.235.

que ocorrem para as dança das figuras Baianos cantados e Baianos instrumentais.²⁶⁶

No Nordeste era comum a formação de grupos ou de conjuntos instrumentais populares para acompanhar ritmicamente as danças e as músicas de tradição folclórica. O diálogo apresentado a seguir permite compreender a organização e as características básicas para execução rítmica do baião:

Os instrumentos são, neste caso, os empregados normalmente no bailado. Como dança de vida própria, o principal instrumento acompanhador do baiano é a viola, a que se juntam, segundo as informações de que disponho, pandeiro em Sergipe, botijão na Paraíba e rabeça no Maranhão. Quanto às suas características especificamente musicais, o Baiano são melodias sincopadas parentes do refrão dos Lundus, das Chulas e de outros que revelam no seu corte rítmico que destinam a danças cheias de movimentos de ancas. Caracteriza-o também a frequência de refrãos instrumentais em curtos arpejos.²⁶⁷

Com efeito, o baião é fruto de um processo histórico. Num ímpeto, ele emergiu no movimento de reinvenção de uma tradição, sob os efeitos da tradução cultural²⁶⁸. O baião moveu-se por terrenos fronteiriços, saindo do campo – espacialidade em que a sonoridade é apontada por alguns estudiosos como de base folclórica – para o território urbano. Obviamente que esse gênero, ao deslocar-se para a zona urbana, teve de negociar com as sonoridades desse território.

A discussão realizada no próximo item buscará compreender a cultura acústica do Araripe e a tradução afrodiaspórica no repertório estético gonzagueano.

²⁶⁶ ALVARENGA, Oneyda. **História da Música Popular Brasileira**. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades, 1982, p.179.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ “A palavra ‘tradução’, observa Salman Rushdie, ‘vem etimologicamente do latim, significando ‘transferir’, ‘transportar entre fronteiras’.” HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 6ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p.89. O termo tradução cultural foi empregado por antropólogos ligados ao círculo de Edward Evans-Pritchard. A expressão foi utilizada na perspectiva de “[...] descrever o que ocorre em encontros culturais quando cada lado tenta compreender as ações do outro”. BURKE, Peter; HSIA, Ronnie Po-chia (Orgs.). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: UNESP, 2009, p.14.

2.3 “COM MELE, COM GONGUÊ/ COM ZABUMBA, E CANTANDO NAGÔ”: CULTURA ACÚSTICA E TRADUÇÃO AFRODIASPÓRICA

O território do Araripe (foi e) é marcado pela “cultura acústica”. A memória, as tradições locais, os causos, as frases feitas, as sentenças, entre outros elementos que operaram e ajudaram a organizar esteticamente o repertório gonzagueano fazem parte do que se denomina de cultura acústica.

A construção musical do cancionário de Gonzaga foi realizada por meio dos elementos acústicos vinculados à paisagem sonora do Araripe e na relação de simbiose entre campo/cidade – no trânsito simbólico rural/urbano. De modo que os ditos, as sentenças, os refrãos, as brincadeiras, o humor, os causos, entre outras práticas e costumes da cultura acústica nordestina, colaboraram esteticamente para o repertório gonzagueano.

Como se pode examinar, os elementos acústicos do sertão nordestino se presentificaram nas canções de Luiz Gonzaga. O calango “Dezessete e setecentos”²⁶⁹ trata-se de uma dessas operações acústicas, expressada como numa sentença matemática de maneira humorística. Nessa canção Gonzaga relata em forma de brincadeira uma operação matemática nos versos: “Eu lhe dei vinte mil réis pra pagar três e trezentos/ Você tem que me voltar dezessete e setecentos”. Espertamente o sanfoneiro do Araripe quer o troco de dezessete e setecentos, enquanto as vozes respondem na canção que é “dezesseis e setecentos”. Então, ao apresentar-se como “diplomado, frequentou academia, conhecedor da geografia e sabe até multiplicar”, Gonzaga na canção quer impor respeito – por deter conhecimento das ciências, estaria certo a respeito do troco de “dezessete e setecentos” e solicitou “tirar os nove fora”. O que se confere no calango:

Eu lhe dei vinte mil réis pra pagar três e trezentos
 Você tem que me voltar dezessete e setecentos
 Sou diplomado, frequentei a academia
 Conheço geografia, sei até multiplicar
 Dei vinte mango para pagar três e trezentos
 Dezessete e setecentos você tem que me voltar
 Mas eu lhe dei vinte mil réis pra pagar três e trezentos
 Você tem que voltar dezessete e setecentos
 Eu acho bom você tirar os nove fora

²⁶⁹ Luiz Gonzaga e Miguel Lima. **Dezessete e setecentos**. Calango. 78 RPM. Victor 800668/A, 1950.

Evitar que eu vá embora e deixe a conta sem pagar
Eu já lhe disse que essa droga tá errada.

Outra marca que aparece com intensidade na trajetória artística e musical de Gonzaga são as narrativas orais, que, de certa forma, remontam à oralidade africana. O aspecto oral, elemento também da cultura acústica, colaborou efetivamente para a construção do repertório gonzagueano. A oralidade, nesse aspecto,

[...] é uma oralidade flexível e situacional, imaginativa e poética, rítmica e corporal, que vem do interior, da voz, e penetra no interior do outro, através do ouvido, envolvendo-o na questão. Nessa cultura, os homens e mulheres sabem escutar e narrar, contar histórias e relatar. E isto com precisão, clareza e riqueza expressiva. De um modo cálido e vivo, como a própria voz. São mestres do relato, das pausas e das brincadeiras, da conversa e da escuta. Amam contar e ouvir histórias, tomar parte nelas.²⁷⁰

Esses elementos da oralidade e dos discursos sobre os lugares-comuns podem ser observados na canção “Forró de Mané Vito”²⁷¹. Além de narrar um caso de valentia que ocorria nos “sambas” (forrós no sertão nordestino), a música traz expressões de uma cultura e da memória acústica do Araripe, em especial do sertão nordestino, como nas palavras: “fio”, “famia”, “fuá”, “tresantontem”, “praqui”, “prali”, “pra lá”, “bulir”, “dotô”, “cabra” e “punhá”. Conforme se acompanha no texto musical:

Seu delegado, digo a vossa senhoria
Eu sou fio de uma famia
Que não gosta de fuá
Mas tresantontem
No forró de Mané Vito
Tive que fazer bonito

²⁷⁰ LOPES, José de Sousa Miguel. *Cultura acústica e letramento em Moçambique: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural*. São Paulo: EDUC, 2004, p.27.

²⁷¹ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Forró de Mané Vito**. 78 RPM. Victor 800668/B, 1949. “Observa-se que a primeira vez que a palavra ‘fórró’ apareceu de forma discursiva na letra de uma canção cantada e gravada por Luiz Gonzaga foi em ‘Fórró de Mané Vito’, música composta em parceria com Zé Dantas. [...] A letra da música ‘Fórró de Mané Vito’ se estrutura em formato de depoimento policial. O conteúdo da letra preenche o contínuo movimento rítmico e repetitivo da embolada (canto improvisado e declamado), passando a idéia de um diálogo no qual o narrador não sede a seu interlocutor o turno de fala. Nesse desafio, o cantador, assumindo o lugar de narrador, ao ser abordado pelo delegado, defende-se fazendo um relato em um só fôlego da confusão que se deu no fórró de Mané Vito.” PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em Noite de Festa: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)**. Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009, p.119-120.

A razão vou lhe explicar
 Bitola no Ganzá
 Preá no reco-reco
 Na sanfona de Zé Marreco
 Se danaram pra tocar
 Praqui, prali, pra lá
 Dançava com Rosinha
 Quando o Zeca de Sianinha
 Me proibiu de dançar
 Seu delegado, sem encrenca eu não brigo
 Se ninguém bulir comigo
 Num sou homem pra brigar
 Mas nessa festa
 Seu dotô, perdi a carma
 Tive que pegá nas arma
 Pois num gosto de apanhar
 Pra Zeca se assombrar
 Mandei parar o fole
 Mas o cabra num é mole
 Quis partir pra me pegar
 Puxei do meu punhá
 Soprei o candieiro
 Botei tudo pro terreiro
 Fiz o samba se acabar²⁷²

No chorinho “Ô de casa”²⁷³, os compositores narraram uma situação cotidiana de alguém que chega numa residência. O texto musical é carregado de interrogações. De maneira sexista, o homem que pergunta recebe resposta não muito elegante. Logo no início da música, tem-se o diálogo: “Ô de casa?/ Só atendo por música!/ Como vai sua senhora, senhor?/ Não é da conta de ninguém, viu?”.

Narrações que utilizam frases feitas fazem parte da memória acústica do sertão nordestino. Alguns exemplos são vistos nas locuções “Ô de casa?”, “Nhô, sim!”, “Ô de fora?” e “Deus-dará”.

Posteriormente, o sujeito explica que a situação dele, da família e da lavoura não vai bem, já que “O roçado deu capim/ O feijão está bichando/ O engenho deu cupim”.

Ô de casa?
 Só atendo por música!
 Ah! é? Não é?
 Nhô, sim!
 Então La vai!

²⁷² Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Forró de Mané Vito**. 78 RPM. Victor 800668/B, 1949.

²⁷³ Luiz Gonzaga e Mário Rossi. **Ô de casa**. Chorinho. 78 RPM. Victor 80.0411/A, gravação 02/1946, lançamento 07/1946.

Ô de casa?
 Ô de fora?
 Como vai?
 Vou muito bem!
 Como vai sua senhora?
 Né da conta de ninguém!
 Como vai sua senhora, senhor?
 Não é da conta de ninguém, viu?

As crianças vão remando
 O roçado deu capim
 O feijão está bichando
 O engenho deu cupim
 Sua roça está sumindo
 Vive tudo a Deus-dará
 Com o sol ficou dormindo
 Com a chuva não vou lá
 Passo a noite no riacho
 Passo o dia no paió
 Eu não sou roupa de baixo
 Pra tomar banho de sol

A cultura acústica está presente nas brincadeiras e ocupa lugar importante na antropologia sonora. Dessa maneira, os divertimentos e as animações “[...] não visam apenas dar prazer ao espectador. Eles são também condições *sine qua non* de perenidade de um conjunto de proposições em uma cultura acústica”²⁷⁴. As temáticas da brincadeira, dos causos, das lorotas (conversa fiada) foram traços sonoros no cancionário estético de Gonzaga.

Na análise da polca “Lorota boa”²⁷⁵, verifica-se que o tom de brincadeira, de “potoca”²⁷⁶, surge em todas as estrofes da canção, com destaque para: “Certa noite muito escura atirei de brincadeira/ Espaei dezesseis chumbo cum a minha atiradeira/ No momento ia passando quinze patos no terreiro/ Qui cairam fulminado, oi qui tiro mais certo”. Apenas com um tiro morreram “quinze patos”. O exagero permanece em todo o texto musical:

Dei u'a carrera num cabra
 qui mexeu c'a Maroquinha
 Cumeçou na Mata Grande e acabou na Lagoinha!

²⁷⁴ LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura acústica e letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos antropológicos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004, p.167.

²⁷⁵ Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. **Lorota boa**. Polca. 78 RPM. RCA Victor 800604/B, lançamento 10/1949.

²⁷⁶ “Mentira, exagero, patranha, peta, lorota. Em Fortaleza, Ceará, no dia 1º de abril, *dia da mentira* elegiam o maior potoqueiro da cidade, com o título de ‘Coronel Comandante do Batalhão dos Potoqueiros de Fortaleza’.” CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001, p.527.

Curri mais de sete légua,
carregado cumo eu vinha
Pois trazia na cabeça
um balaio chei de galinha

Oh!, oh!, oh!, Oh!, oh!, oh!,
Qui mintira qui lorota boa (2x)

Certa noite muito escura atirei de brincadeira
Espaiei dezesseis chumbo cum a minha atiradeira
No momento ia passando quinze patos no terreiro
Qui cairam fulminado, oi qui tiro mais certoiro

[...]

Uma coisa aqui no Rio qui me chamou atenção
Foi ver a facilidade qui se toma condução
Todo mundo confortave, seja em trem ou gostosão
E os tais de trocadores, qui amáveis que eles são

Oh, oh, oh! (2x)
Qui mintira qui lorota boa (2x)

[...]

O meu primo Zé Potoca mente tanto qui faiz dó
Me contou qui pegou água, inrolô e deu um nó
Qui mintira mais danada, qui conversa mais à toa
Dá nó n'água né pussive, é lorota e das boa

Oh, oh, oh! (2x)²⁷⁷

As criações de Luiz Gonzaga e seus parceiros remetem à memória acústica e à oralidade. O sanfoneiro recorreu ao artifício da narrativa da memória e da oralidade musical do sertão nordestino e do Araripe para construir seu repertório. A intensiva prática oral desenvolvida no sertão nordestino contribuiu para que seu público ouvinte recebesse suas canções com rapidez, devido à eficiência de seu discurso musical. De modo que se pode afirmar que as produções de sentido de sua musicalidade estiveram condicionadas a rimas, ritmos musicais, danças e à sua dicção sonora. Isso, indubitavelmente, levou seus ouvintes a uma prática dançante e, algumas vezes, a lembranças tristes e alegres do sertão nordestino. Essa função mnemônica que sua arte musical exerceu junto ao seu público esteve vinculada à experiência social vivida por ele.

²⁷⁷ Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. **Lorota boa**. Polca. 78 RPM. RCA Victor 800604/B, 1949.

Na composição “O torrado”²⁷⁸, além de anunciar esse ritmo, Gonzaga narra uma noite de festa em que um dos personagens que dançava o “torrado” estava queimado (bêbado) – ele “Pega a morena/ E enforca na cintura/ Agarra bem segura/ Como quem sente segura/ Tá com sede e quer matar”. Outro personagem era o sanfoneiro que tocava acordeom com apenas três notas: “Terreco, teço/ [...] Patapitú, Patapitú”. No final da canção, o dono da casa acorda e saca uma peixeira: “Pois quem num dançar decente/ Entra logo no punha”.

Lá no sertão
Quando o cabra tá queimado
Dentro do samba
Ele só quer dançar torrado
Pega a morena
E enforca na cintura
Agarra bem segura
Como quem sente segura
Tá com sede e quer matar

E a moreninha
Fica só rodopiando
No canto estribuchando
Que nem rede balançando
Sem saber pra donde vá
Pois fica o cabra
No cangote dando chêro
Com abêia no perêro
Que começa a fulorá
E o sanfoneiro
Que de bêbo já tá mole
Deitado em riba do fole
Só três nota sabe dá

Terreco, teco
Terreco, teço
Terreco, teco
Patapitú, Patapitú,

É só se ver
O pagode se acabar
Foi quando o dono

²⁷⁸ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **O torrado**. Torrado. 78 RPM. Victor 800744/A, 1950. “Torrado, dança pernambucana popular no Recife em 1915, que Pereira da Costa (*Vocabulário Pernambucano*) descreveu, no *Diário de Pernambuco*, número 204: ‘Este torrado é uma cousa pavorosa. É mais do que um frevo. Para dançá-lo (gente afeitada a samba e seus compostos) todos se reúnem, homens e mulheres, em lugar mais ou menos escasso às vistas de gente séria... Faz-se uma gritaria confusa, que obedece a uma toada interminável, seguida por meneios e gestos obscenos de gente que constitui uma numerosa roda. Como no samba, há umbigada e outros passos obrigados. O torrado, porém, se diferencia do samba pelo passado da pitada. É por isso que só pode ser dançado por pessoas do chulé.’ CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001, p.692-693.

Dessa casa de momento
 Se acorda rabujento
 Pro salão fiscalizar
 Cum a peixeira
 Acorda logo o sanfoneiro!
 E atrás dele
 Vem uns três cabra valente
 Pois quem num dançar decente
 Entra logo no punhá²⁷⁹

Observar a cultura dançante da paisagem sonora do Araripe abre perspectiva para se compreender como Gonzaga abordou a temática da dança e sua relação com sua rítmica musical. Na canção “A Dança de Nicodemos”²⁸⁰, mostrou um sujeito engraçado de nome Nicodemos e sua maneira de dançar xote. Embora Nicodemos fosse tímido, com a bebida ele se transformava. No refrão os espectadores ficavam admirados com o jeito de dançar de Nicodemos: “Ai menino/ Como faz o Nicodemus (bis)/ Ai menino/ Nicodemus como é”.

Um certo dia
 Fui uma dança no Louro
 Que essa foi por desaforo
 Tava boa pra chuchu
 A melhor troça
 Nesta festa nós fizémos
 Lá dançava Nicodemus
 Cargueado com pitu
 Pegava a dama
 E jogava para o lado
 Com o maior requebrado
 Pelo jeito do aço
 Tinha momento
 Que ele se acorava
 Mas depois se levantava
 E não caía do compasso

A assistência
 Alí não dançava mais
 Moça, menino e rapaz
 Ficaram assustado em pé
 Olhando o drama
 Todos de braços incruzado
 Gritavam admirados
 Nicodemus como é

²⁷⁹ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **O torrado**. Torrado. 78 RPM. Victor 800744/A, 1950.

²⁸⁰ José Marcolino e Luiz Gonzaga. **A Dança de Nicodemos**. Xote. LP Ô Véio Macho. RCA, 1962.

Ai menino
 Como faz o Nicodemus } bis
 Ai menino
 Nicodemus como é } bis

Casou sucesso
 Ali para muita gente
 Com excesso de aguardente
 Fez coisa de admirar
 Ele é calado
 Mas bebo, pinta o caneco
 Se transforma malandresco
 E dança xote de lascar
 Ai menino...

A análise das canções de Gonzaga propõe múltiplos sentidos. Sua “música, além do estado de imaterialidade, atinge os sentidos do receptor, estando, portanto, fundamentalmente no universo da sensibilidade”²⁸¹. Com efeito, o propósito do sanfoneiro do Araripe se concentrou em captar as representações sociais e subjetivas vinculadas à sua paisagem sonora, bem como as manifestações das danças e ritmos presentes no cotidiano das pessoas e nas festas do sertão nordestino.

Luiz Gonzaga era admirador de Virgulino Ferreira – Lampião – e seu bando. O líder dos cangaceiros, antes de entrar para o movimento, foi “[...] um excelente fazedor de selas, todas as formas de correias para cavalo e equipamentos para vestimenta de vaqueiros. [...] tocador de acordeom ou sanfona [...] e autor de músicas, muitas delas cantadas pelos homens de seu grupo [...]”²⁸².

Gonzaga compôs a canção “Xaxado”²⁸³ valorizando a prática dançante dos cangaceiros, que ficou marcada na cultura acústica do Nordeste e dos nordestinos. O texto sonoro dessa canção institucionaliza o Nordeste como a terra do “cabra macho”, pois o “Xaxado é dança macha/ Dos cabra de Lampião”.

²⁸¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p.211.

²⁸² CAMELO FILHO, José Vieira. **Lampião** - o sertão e sua gente. 2ª ed. São Paulo: Ed. do Autor/ Autor na Praça, 2008, p.65.

²⁸³ Luiz Gonzaga e Hervê Clodovil. **Xaxado**. Xaxado. 78 RPM. Victor 800977/B, 1952. “Xaxado é onomatopéia do rumor *xa-xa-xa* das alpergatas arrastadas no solo. Passou como uma originalidade coreográfica, revelada por Lampião para os palcos – estúdio das estações emissoras de rádio televisão cinema e revistas teatrais, mas falhou como dança de sala, porque não é possível atuação feminina. ‘O rifle é a dama’, dizia Luiz Gonzaga, o grande cantor-sanfoneiro sabedor do assunto. [...] O poeta Jaime Griz (Recife) fez um inquérito sobre o xaxado, concluiu que Lampião não foi seu inventor, mas divulgador, e que a dança era conhecida no agreste e sertão pernambucano desde 1922-1926.” CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001, p.750.

Xaxado é dança macha
 Dos cabra de Lampião
 Xaxado, xaxado, xaxado
 Vem lá do sertão

Xaxado, meu bem, xaxado
 Xaxado vem do sertão
 É dança dos cangaceiros
 Dos cabras de Lampião

Quando eu entro no xaxado
 Ai meu Deus
 Eu num paro não
 Xaxado é dança macha
 Primo do baião ²⁸⁴

Parte da historiografia brasileira considera a canção como reveladora das “[...] zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos”²⁸⁵. A partir desse postulado, o cancionista gonzagueano pode ser encarado “[...] como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia”²⁸⁶. A sonoridade gonzagueana produz reverberações, fazendo o ouvinte/receptor dançar. Esses momentos dançantes por vezes estavam relacionados com o local de trabalho, espaço também de sociabilidade.

Como marca de sociabilidade surge “Farinhada”²⁸⁷, que criou uma simbiose entre dança, namoro e labor.

Eu tava peneirando } bis
 Eu tava no namoro
 Eu tava namorando

Na farinhada
 Lá na serra do Teixeira
 Namorei uma cabocla
 Nunca ví tão feiticeira
 A meninada
 Descascava a macaxeira
 Zé Migué no caititu
 E eu e ela na peneira

²⁸⁴ Luiz Gonzaga e Hervê Clodovil. **Xaxado**. Xaxado. 78 RPM. Victor 800977/B, 1952.

²⁸⁵ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p.204. “[...] a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social.”

²⁸⁶ Ibidem.

²⁸⁷ Zé Dantas. **Farinhada**. LP Eterno Cantador. RCA, 1982. Participação especial de Elba Ramalho.

O vento dava
 Sacudida a cabeleira
 Levantava a saia dela
 No balanço da peneira
 Fechei os óios
 E o vento foi soprando
 Quando deu um redemunho
 Sem querer tava espiando

De madrugada
 Nós fiquêmo alí sozinho
 O pai dela soube disso
 Deu de perna no caminho
 Chegando lá
 Até riu da brincadeira
 Nós estava namorando
 Eu e ela na peneira

Outra análise pertinente relacionada ao repertório de Luiz Gonzaga diz respeito à tradução afrodiaspórica. Gonzaga e Humberto Teixeira se tornaram agentes responsáveis pela tradução diaspórica do baião. Isso equivale a dizer que, “tanto literal como metaforicamente, a experiência afrodiaspórica é uma tradução”²⁸⁸. Os termos “congo”, “Rei Bantu”, “maracatu”, “Orixalá” e “nagô” da canção gonzagueana procuraram apresentar a traduzibilidade africana na música brasileira:

Meu avô lá no congo
 Foi Rei Bantu
 Mas aqui eu sou rei
 Do maracatu
 Fiz eu meu reinado
 Fiz meu trabuco
 Lá nos carnaviá
 Do meu Pernambuco
 Ai, ai, Orixalá
 Ai, ai, meu pai nagô!
 Ó vem abençoar o meu reinado

Que foi feito
 Só de paz e de amô

Ai, ai, Orixalá
 Ai, ai, meu pai nagô, ô²⁸⁹

²⁸⁸ HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 24, 1996, p.70-71. Idem. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 6ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p.89.

²⁸⁹ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Rei bantu**. Maracatu. 78 RPM. RCA Victor 80.0739/B, gravação 10/1950, lançamento 12/1950.

Os dois artistas, ambos compositores migrantes²⁹⁰, pertenceram a dois espaços ao mesmo tempo. Tanto Luiz Gonzaga como Humberto Teixeira e seu outro parceiro Zé Dantas são resultado “[...] das novas *diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas”²⁹¹. Nesse viés de análise, os compositores em discussão “são homens traduzidos”²⁹².

Notadamente, neste estudo mostram-se as contribuições estéticas, no universo da canção brasileira, dos deslocamentos dos povos africanos, ibéricos, árabes, entre outros, e suas negociações com os códigos musicais dos indígenas brasileiros. A tática de evocar a cultura africana interveio de maneira marcante nas Américas e, particularmente, no Brasil. Uma dessas intervenções foi produzida no campo da síncope, que constitui uma modificação do ritmo, consistindo “[...] no prolongamento do som de um tempo fraco num tempo forte. Esta alteração não é puramente africana, os europeus também a conheciam. Mas se na Europa ela era mais frequente na melodia, na África a sua incidência básica era rítmica”²⁹³.

Entretanto, nos estudos da etnomusicologia mais recentes constata-se a inexistência de síncope “[...] na rítmica africana, é por síncofes que, no Brasil, elementos desta última vieram se manifestar na música escrita; ou se preferirmos, é por síncofes que a música escrita faz alusões ao que há de africano em nossa tradição oral”²⁹⁴. A partir desse postulado, pode-se afirmar que “a origem da síncope brasileira estava na África”²⁹⁵.

Existem variados estudos sobre a ideia da utilização ou não do termo síncope²⁹⁶. A noção de “síncope”, “[...] em música, designa um conceito criado pelos

²⁹⁰ “Um migrante, na acepção completa da palavra, sofre, tradicionalmente, uma tripla ruptura: ele perde o seu ‘lugar’, adota uma língua estrangeira, e se vê cercado de pessoas cujo comportamento e códigos sociais são muito diversos dos seus, e, às vezes, até mesmo ofensivos.” RUSHDIE, Salman. **Imaginary Homelands**. Essays and criticism 1981-1991. Londres: Granta Books, 1991, p.277-8.

²⁹¹ HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 6ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p.89.

²⁹² RUSHDIE, op. cit., p.16.

²⁹³ MUNIZ Sodré. **Samba - o dono do corpo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998, p.25.

²⁹⁴ SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Zahar, 2001, p.26.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ Cabe relacionar os dicionários que trazem entre seus verbetes a noção de síncope: HONNEGER, Marc. **Dictionnaire de la musique – science de la musique**. Paris: Bordas, 1976. BASSO, Alberto. **Dizionario della musica**. Torino, Tipografia: Torinese, 1971. APEL, Willy. **Harvard Dictionary of Music**. Harvard University Press, 1969. Além desses dicionários, o autor: KOLINSKI, Mieczyslaw. **Review of Studies in African Music by A. M. Jones**. The Musical Quarterly, XLVI - 1, jan./ 1960, p.105-10. Kolinski trouxe pela primeira vez, a partir dessa obra, o conceito de síncope. SANDRONI,

teóricos da música erudita ocidental, e por isso talvez não seja inútil examinar como tal conceito foi formulado por estes²⁹⁷. Os estudos musicológicos e etnomusicológicos se imiscuíram nessa discussão sobre a síncope, de tal forma que alguns autores chegaram a apontar “[...] a existência de dois níveis de estruturação do ritmo musical: o da métrica e do ritmo propriamente dito”²⁹⁸. Tal elaboração permite compreender que:

A métrica seria a infra-estrutura permanente sobre a qual a superestrutura rítmica tece suas variações. Assim, numa valsa, por exemplo, a métrica seria 3/4 que constitui o fundo constante, e o ritmo, as diferentes articulações temporais da música real. Nas polifonias europeias do fim da Idade Média e início do Renascimento, a métrica corresponderia ao *tactus*, sequência de tempos neutros que possibilitaram a coordenação das vozes; o ritmo, os diferentes cortes temporais de cada uma dessas vozes. Nas polirritmias africanas, a métrica seriam as pulsações isócronas que possibilitando a coordenação do conjunto, às vezes são manifestadas pelas palmas ou pelos passos de dança dos participantes; o ritmo, as durações variadas que constituem cada uma das partes complementares da realização musical.²⁹⁹

São inesgotáveis os estudos sobre síncope. Os autores, para conceituar a variedade rítmica, discutida no fragmento supracitado, ressaltam que esse “[...] caráter variado do ritmo pode *confirmar* ou *contradizer* o fundo métrico, que é constante”³⁰⁰. Como forma de elucidar as questões relacionadas à ideia de métrica e ritmo, os estudiosos sugerem, em vez de síncope, os termos “[...] ‘cometricidade’ e ‘contrametricidade’ para exprimir estas duas possibilidades. A ‘metricidade’ de um ritmo seria pois a medida em que ele se aproxima ou se afasta da métrica subjacente”³⁰¹.

A música “Braia dengosa” revela a fusão do batuque rítmico africano com a melodia europeia, especialmente de Portugal. A canção descreve o encontro do

Carlos. **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Zahar, 2001, p.20-1.

²⁹⁷ Ibidem, p.20.

²⁹⁸ Ibidem, p.21.

²⁹⁹ Ibidem, p.21.

³⁰⁰ Ibidem, p.21.

³⁰¹ Ibidem, p.21.

maracatu com o fado “português”³⁰² e todas as marcas sonoras do universo afro-português:

O maracatu dança negra
E o fado tão português
No Brasil se juntaram
Não sei que ano ou mês
Só sei que foi Pernambuco
Quem fez essa braia dengosa
Quem nos deu o baião
Que é dança faceira e gostosa

Português cum fado e guitarra
Cantava o amor
E o negro ao som do batuque
Chorava de dor
Com mele, com gonguê
Com zabumba, e cantando nagô
Ôi, foi a melodia do branco
E o batucado em zulú
Tem no teu baião
Que nasceu do fado e do maracatu³⁰³

Nesse processo de incorporação e reelaboração cultural, o sanfoneiro Luiz Gonzaga reinventou o baião e promoveu também outros gêneros do território nordestino. Ritmos como o coco, o maracatu, o xote, o xaxado, a toada, o aboio, entre outros, deram grandes contribuições ao repertório musical de Gonzaga. Esses ritmos musicais ditos “nordestinos” estão em permanente diálogo com os gêneros relacionados à cultura acústica africana. Assim, cabe salientar que a presença da musicalidade negra foi marcante na trajetória artística gonzagueana, haja vista que o sanfoneiro, além de assimilar e manejar a sanfona de forma espetacular, também se imbuíu do “[...] *ethos* musical nordestino manifesto na toada triste e nas danças de umbigada remanescentes do antigo *lundu*”³⁰⁴.

³⁰² O pesquisador José Ramos Tinhorão enfatiza que o fado é brasileiro. Para ele, “O fado chegou a Portugal no fim do século XVIII como dança negra do Brasil. Ele contava com um intermezzo cantado. Há documentos que mostram mulheres fadistas em São Paulo já em 1740, quando nem se falava disso em Lisboa. O fado só se popularizou em Portugal por causa de Caldas Barbosa. O português acha que o fado é só aquele que ele conhece, o da cantora com xale preto, simbolizado por Amália Rodrigues, mas existe uma evolução de gêneros.” GIRON, Luís Antônio. O rap salva a palavra – entrevista de José Ramos Tinhorão. **Época**. Globo, edição n. 322, 19/07/2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT761353-1661-1,00.html>>. Acesso em: 20/07/2013.

³⁰³ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Braia dengosa**. Maracatu. 78 RPM. RCA Victor 801689/A, gravação 05/1956, lançamento 11/1956.

³⁰⁴ TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.149.

O baião de Luiz Gonzaga interveio com força na Música Popular Brasileira (MPB). Ele levou para dentro do matolão da MPB um conjunto de ritmos, alguns deles oriundos da cultura acústica do Araripe. Outras manifestações rítmicas – com destaque para o maxixe, samba, chorinho, calango, picadinho mineiro, rancheira, polca, mazurca, valsa e guarânia – também foram resfolegadas e executadas em sua sanfona. De modo que esses gêneros compuseram esteticamente seu repertório e são procedentes de outros lugares sonoros.

Tanto em “Asa Branca”³⁰⁵ como em “Assum Preto”³⁰⁶ observa-se um direcionamento maior para o agudo. Na toada “Asa Branca”, “a tensão da voz, sustentando um agudo ou encaminhando-se para ele, é tradicionalmente (ou naturalmente) associada à tensão de perda ou carência amorosa. É quando o canto parece lamentar a ocorrência retratada no texto”³⁰⁷. Essa carência na canção é associada à seca.

Por meio dessa música, Luiz Gonzaga consegue evidenciar que a seca é um dos grandes problemas do espaço nordestino. Nessa toada se percebe o lamento do sertanejo nordestino quando ele deixa a mulher – que então se torna “viúva da seca” – e os filhos para buscar uma vida melhor no “Sul” do Brasil. No trecho da canção “Eu perguntei ei, a Deus do céu, ai/ Pru qui tamanha judiação?”, a dor é reforçada pelo uso da expressão “ai” e pela interrogação acerca da “judiação”. “Asa Branca” mostra que a escassez da chuva provoca o sofrimento dos sertanejos, e “é também uma tematização toda recortada pela paixão como se por trás da dança, que preserva a vitalidade do corpo, transparecessem sinais de uma tragédia”³⁰⁸.

Percorrendo todo o texto musical, pode-se contatar que a toada “Asa Branca” é, ao mesmo tempo, focada na alegria e na tristeza. Desse modo, na rítmica da toada, constroem-se e reforçam-se os estereótipos sobre o drama da seca no Nordeste.

O termo Nordeste, inicialmente, designado apenas de atuação de Obras Contra as Secas, simples ponto colateral, vai ganhando, nos discursos das elites, conteúdo histórico, cultural, econômico, político e até artístico. O Nordeste vai sendo inventado como espaço regional. Inicialmente o termo

³⁰⁵ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0510 b, 1947.

³⁰⁶ Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. **Assum Preto**. Toada. 78 RPM. RCA Victor 80.0681/A, gravação 05/1950, lançamento, 08/1950.

³⁰⁷ TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.150.

³⁰⁸ Ibidem.

aparece sempre vinculado aos dois temas que mobilizavam as elites dessa área do país e que fizeram emergir a ideia de Nordeste: a seca e a crise da lavoura.³⁰⁹

Para os sertanejos, o abandono do sertão nordestino pela asa-branca é presságio de estiagem, que sempre vem acompanhada de sofrimento. Os versos da música mostram um efeito pendular entre a seca e a chuva. Gonzaga narra o sofrimento e a dor do sertanejo ao perder toda a plantação. O sertão nordestino é calcado na desvalorização da natureza morta, evidenciando-se a relação entre homem, mulher e natureza em momento de falta de chuva.

As imagens que essa música constrói servem para realimentar na memória dos nordestinos e dos brasileiros uma situação de penúria, de desolação. Esses elementos discursivos são fortes e trazem consigo uma grande carga de estereótipos, representando os nordestinos como um povo marcado pela estiagem, produção cultural imagística que se tornou cristalizada.

A canção ainda contém um excerto de caráter subjetivo, em que o homem se despede da sua amada, pede a ela para preservar o seu amor e promete que, com o retorno da chuva, voltará para o sertão. Nessa rítmica poética de Luiz Gonzaga, a terra foi vinculada aos olhos da amada – “Quando o verde dos teus óio/ Se espaiá na prantação” –, retratando a chegada da chuva no sertão e a alegria em ver brotar aquilo que se plantou. O que se observa é um efeito pendular do “Eterno Retorno”³¹⁰ que sua musicalidade produz.

Quando oiei a terra ardendo
 Quár fogueira de São João,
 Eu preguntei ei, a Deus do céu, ai
 Pru qui tamanha judiação?
 Qui brazero, qui fornaia,
 Nem um pé de prantação,
 Por farta d'água perdi meu gado
 Morreu de sede meu alazão

³⁰⁹ ALBURQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **Nordestino uma invenção do falo**: Uma história do gênero masculino (Nordeste -1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003, p. 150-1.

³¹⁰ VASCONCELOS, José Geraldo. Leopardi e Nietzsche: uma reflexão sobre história, memória e esquecimento. **Impulso**. Piracicaba, UNIMEP, n. 28, 2001. Disponível em: <<http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf>>. Acesso em: jun./2013. O autor afirma: “Temos conhecimento de que Nietzsche, no verão de 1881, durante um passeio na pequena aldeia de Silvaplana, teve a intuição de o *Eterno Retorno* – que foi redigido logo depois –, em que afirma que o mundo passa pela alternância da criação e da destruição, da alegria e do sofrimento, do nascimento e do perecimento.” (p.99)

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

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

Quando o verde dos teus óios
 Se espaiaá na prantação,
 Eu te asseguro, num chore não, viu
 Qui eu vortarei, viu, meu coração³¹¹.

As canções “Asa Branca” e “Assum Preto”, como explicado anteriormente, criaram impulsos vocálicos para o agudo. Na toada “Assum Preto”, a projeção vocal “foi significativamente ampliada, permitindo um acirramento maior das tensões passionais”³¹². O agudo de “Assum Preto” abre uma perspectiva de identificação com o canto passional do samba-canção, ou seja, evidencia que o universo estético do baião traz em si a passionalização do samba-canção.

Entre as décadas de 1940 e 1950, o ritmo samba-canção³¹³ conviveu com o baião – embora esta sonoridade propusesse uma dança alegre e festejante, a toada “Assum Preto” representava a dor e o amor intenso, se assemelhando, nesse aspecto, àquele gênero.

Nos anos 50, amar era sinônimo de sofrer, cantado num estilo musical em voga nesse período – o samba-canção. Esses sambas falavam de amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades e esperas sem fim. Muitos outros compositores desse estilo, como Lupicínio Rodrigues, Herivelto Martins e Antonio Maria, também cantaram incontáveis vezes o tema da dor de amor, do amor vencido pelas barreiras de toda sorte,

³¹¹ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0510 b, 1947.

³¹² TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.158.

³¹³ Luiz Gonzaga interpretou canções de cantores do samba-canção, a exemplo da música de Lupicínio Rodrigues “Juca” (valsa, 78 RPM, V800895b, 1952). CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade**: história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. “Pode-se afirmar que o samba-canção, suas temáticas aliadas ao intimismo que ele instalou, possibilitou a difusão da bossa nova. Mesmo na forma de cantar, o samba-canção prenunciou o estilo bossa-novista, onde o canto falado resgatava a prosa do cotidiano do samba-canção, presente, entre outras, nas interpretações de Lupicínio. Contudo, muitos bossa-novistas, como Bôscoli e Menescal declaram particularmente detestar às ‘horrendas letras de Lupicínio Rodrigues’.” (p.132)

mas Dolores Duran foi uma porta-voz especial e sensível das inquietações e frustrações amorosas de seu tempo e lugar.³¹⁴

Os elementos da cultura acústica operam na toada “Assum Preto” na maneira como o artista canta a música. Esse jeito de cantar do intérprete traz a ideia de lamento e compara a perda de visão do pássaro com sua situação de ter perdido seu amor, como se constata na letra:

Tudo em vorta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dô! (bis)

Tarvez por ignorança
Ou mardade das pio
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá de mio! (bis)

Assum Preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)

Assum Preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meu!³¹⁵

Em outro viés interpretativo, também se constata na canção “Assum Preto” que “o enunciador vive a tensão passional num nível bem além da simples perda afetiva. Com o amor, foi-se a luz e a capacidade diretiva que nortearia uma ação de reparo ou mesmo de desvio para um outro objeto de desejo”³¹⁶.

No gráfico apresentado a seguir, destaca-se a tensão melódica das duas canções em discussão:

³¹⁴ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p.79.

³¹⁵ Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. **Assum Preto**. Toada. 78 RPM. RCA Victor 80.0681/A, gravação 05/1950, lançamento, 08/1950.

³¹⁶ TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.156.

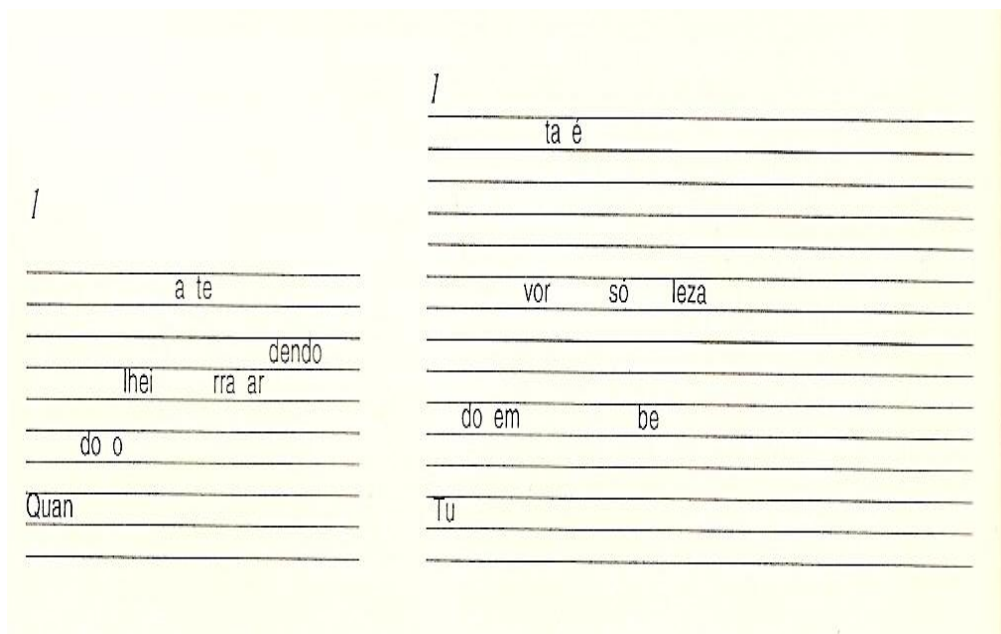


Figura 6 – Tensão melódica “Asa Branca” e “Assum Preto”.³¹⁷

As inter-relações e as trocas musicais entre Luiz Gonzaga e seu pai, mestre Januário, foram abordadas nesta primeira parte do estudo na perspectiva de se observar como a tradição e a cultura acústica do Araripe colaboraram no repertório estético gonzagueano. Verificou-se historicamente a emersão e propagação da sanfona de oito baixos e outros modelos de acordeom em terras brasileiras, bem como sua interpretação como instrumento cantado no cancionário de Gonzaga. Suas composições também descreveram a paisagem sonora do Araripe, permitindo constatar os elementos culturais de matriz africana, de maneira que o sanfoneiro-cantador passou a ser tradutor afrodiaspórico na cultura brasileira.

Na segunda parte da tese trata-se da trajetória de Torquato Neto e suas contribuições no movimento tropicalista. O percurso musical-literário do Anjo Torto possibilita observar as relações dialógicas com a tradição poética musical brasileira, assim como examinar as ressonâncias gonzagueanas em suas composições.

Outra abordagem anunciada pela *Geléia geral* brasileira de Torquato Neto se revela no campo da performance e da apropriação e recepção. No tocante a essas questões, procura-se discutir e analisar a construção de imagens do Nordeste nas composições de Gonzaga, Torquato e Gilberto Gil.

³¹⁷ TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.158.

CAPÍTULO III – NA TRILHA DO EXPRESSO 2222: TRAJETÓRIA E DIÁLOGOS MUSICAIS DE GILBERTO GIL

Começou a circular o Expresso 2222
Que parte direto de Bonsucesso pra depois
Começou a circular o Expresso 2222
Da Central do Brasil
Que parte direto de Bonsucesso
Pra depois do ano 2000

[...]
Segundo quem já andou no Expresso
Lá pelo ano 2000 fica a tal
Estação final do percurso-vida
Na terra-mãe concebida
De vento, de fogo, de água e sal³¹⁸

³¹⁸ Gilberto Gil. **Expresso 2222**. LP Expresso 2222. Philips, 1972.

Este capítulo procura mostrar e analisar a trajetória artística do músico Gilberto Gil, sua passagem pelo acordeom e seu encontro com o violão e a guitarra. Nesse esteio, pode-se afirmar que, indiscutivelmente, a sanfona foi o instrumento com que Gil deu seu primeiro passo como artista. Salieta-se que os acordes bossa-novistas de João Gilberto (1931) – músico de Juazeiro (BA) – despertaram em Gil a mudança para o violão, instrumento este responsável pela sua consagração musical.

Envolvido numa atmosfera conflituosa entre a passeata das guitarras elétricas e os rumos da música popular brasileira, Gil encontrou conforto ao ouvir as cirandas, além de outras sonoridades nordestinas, em sua viagem realizada ao estado de Pernambuco. Também foram de grande valor a escuta da Banda de Pífanos de Caruaru e o álbum “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”³¹⁹, dos Beatles. Essas experimentações e as diferentes situações constituíram materiais estéticos importantes para a organização do cancionário gilbertiano.

Com efeito, não se deve esquecer o dialogismo estabelecido entre Luiz Gonzaga, a Banda de Pífanos de Caruaru e a tradição acústica brasileira, além de outras paisagens sonoras – rock and roll, reggae, entre outros sons que possibilitaram ao compositor baiano sua inserção no cenário artístico nacional e internacional. Essa fusão de elementos tornou-se o ponto nevrálgico para a criação da estética tropicalista.

Outras questões pertinentes tratam dos discursos sobre a construção identitária de Nordeste e da constituição do campo sonoro tropicalista. Gilberto Gil pegou como base o baião e os ritmos nordestinos para construir seu repertório e fundiu com células rítmicas de outras paisagens sonoras.

3.1 “E LOUVO, PRA COMEÇAR, DA VIDA O QUE É BEM MAIOR”: TRAJETÓRIAS

O Gil não tem medo de nada não, ele vai fundo, ele encara, acredita no que faz, ele é muito engraçado, mas ele leva tudo

³¹⁹ The Beatles. **Sgt. Pepper's lonely hearts club band**. LP. Parlophone, 1967. Duração 39min42seg. Produção: George Martin. Gênero: Rock psicodélico e Barroco pop. Disponível em: <http://www.thebeatles.com/#/albums/Sgt_Peppers_Lonely_Hearts_Club>. Acesso em: 12/06/2013.

muito a sério. A gente pode se divertir com isso, porque ele é divertido, mas tudo é pra valer.³²⁰

Gilberto Gil, que era chamado de Beto por seus pais, pode ser considerado um artista múltiplo e singular que “explodiu” com a linguagem da canção. Envolveu-se em conflitos na procura de rumos para a música brasileira, escolheu para criação de suas canções o “barro do chão”, pois foi dessa matéria que brotou o negro mestiço artífice da Tropicália e do fazer híbrido de baião com rock, xote, reggae, xaxado, capoeira, samba, bossa-nova, entre outros ritmos por ele executados.

A reflexão sobre hibridação leva a conceber essa categoria “[...]” como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares³²¹. Pode-se dizer que a produção musical de Gil é fruto da mestiçagem, pois no Brasil e no Nordeste várias etnias africanas, ibéricas, árabes, judeus, entre outros que vieram para cá, se misturaram com os nativos indígenas. Desse modo, a Bahia contribuiu para a formação cultural dos tropicalistas.

É nessa Bahia de Todos os Orixás que se move e se articula a juventude negromestiça – a “blackitude baiana”, como gosta de dizer o poeta Waly Salomão. Trata-se de uma geração cuja formação cultural vem se processando de meados da década de 60 pra cá, denso, fértil e tumultuado período histórico-social em quase todo planeta. [...] interessa particularmente que é esta é a época dos *black panthers* e do *black is beautiful*; da moderna música pop, povoada de negros e valores negros (os Rolling Stone que o digam) [...].³²²

Assim seguem os passos do afromestiço Gilberto Passos Gil Moreira, que nasceu em 26 de junho de 1942, Salvador (BA).³²³ Seu nascimento ocorreu na capital baiana porque seu pai, José Gil Moreira, ocupava a função de médico em Ituaçu³²⁴, alto sertão da Bahia. Já prestes a ganhar neném, José Gil achou por bem

³²⁰ BUARQUE, Chico. Depoimento [2010]. In: GIL, Gilberto. **Biografia**. Parte 7. 04min49seg. Channel, 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8RTJo3bs4Bw&list=PL9A9CD2E79A226181>>. Acesso em: 25/10/2013.

³²¹ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ªed. São Paulo: Edusp, 2003, p.XXXIX.

³²² RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. Notas sobre o afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981, p.23.

³²³ Essa cidade é considerada “essencialmente luso-banto-sudanesa”. RISÉRIO, Antonio; GIL, Gilberto. **O poético e o político e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.163.

³²⁴ Palavra de origem tupi-guarani, derivada de itu (queda d’água) e açu (grande, maior), originou Ituaçu. Segundo dados do IBGE 2010, essa cidade tem atualmente 18.127 habitantes. BRASIL.

deslocar sua esposa, Claudina Passos Gil Moreira (professora), para Salvador. Nessa cidade os cuidados médicos seriam redobrados, por isso o deslocamento. Passados vinte dias do nascimento de Gil, a família retornou para Ituaçu, onde permaneceu até o menino completar nove anos, quando se mudou para Salvador. Essas duas cidades baianas ocupam papéis importantes na produção artística de Gil. Foram delas que a memória acústica se apresentou de maneira significativa em seu repertório.

Dona Claudina era mestiça de negro com índio. Além de ocupar o cargo de diretora da Escola Dr. Joaquim Rodrigues Lima, cantava e lecionava Educação Física. Por meio de seu canto as crianças praticavam ginástica rítmica.³²⁵ A escuta musical de Gil estava atrelada à memória sonora de sua mãe e aos cantadores e repentistas que percorriam os interiores nordestinos³²⁶.

Gilberto Gil relatou ainda a importância de sua mãe e avó Lídia na sua formação escolar. Antes de se aposentar, Lídia lecionou na Escola Marquês de Abrantes, em Salvador. Pelas mãos dela passaram meninos que se tornaram personalidades célebres da administração e da política baiana. A avó Lídia, uma negra que se dedicava assiduamente ao magistério, tinha um cuidado especial com todos seus alunos. Após a aposentadoria, passou a se dedicar aos dois netos. Sobre esse assunto, Gil comentou: “Então, você imagina com que zelo, com que disposição ela tocava a vida daquela casa [...] eu e minha irmã. Éramos objeto do mais acurado trabalho e zelo da parte dela.”³²⁷

Gil não frequentava a escola em que sua mãe trabalhava, ele a visitava esporadicamente, somente nos momentos festivos e nas datas comemorativas. Em depoimento o compositor descreve como aconteceu sua formação escolar:

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Bahia - Ituaçu** - Infográficos: Evolução populacional e pirâmide etária. IBGE, 2010. Disponível em: <<http://cod.ibge.gov.br/K86Z>>. Acesso em: 12/06/2013. Em relação ao município de Ituaçu, conta-se que, no final do século XVII, os índios maracaiaras e os tapajós habitavam as margens do rio das Contas. O território onde estavam situadas as aldeias indígenas passou a ser denominado de Brejo Grande. Tornou-se distrito pela Lei Provincial nº 882, de 10 de Abril de 1862, e município, com a denominação Brejo Grande ou Vila Agrícola de Nossa Senhora do Alívio do Brejo Grande, pela Lei nº 988, de 9 de outubro de 1867, desmembrou-se “[...] do município de Santa Isabel de Paraguaçu, atualmente Mucugê. No ano seguinte teve sua sede elevada à categoria de cidade, com a denominação de Ituaçu, pela Lei Estadual nº 216, de 26 de agosto de 1897”. BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Bahia - Ituaçu** - Infográficos: Histórico. IBGE, s/d. Disponível em: <<http://cod.ibge.gov.br/23WUC>>. Acesso em: 12/06/2013.

³²⁵ VELOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. Coleção Mestres da Música no Brasil. São Paulo: Moderna, 2002, p.13.

³²⁶ Coincidentemente, Dona Santana, mãe de Luiz Gonzaga, também era mestiça de negro com índio. Ela era envolvida com os novenários no Exu-PE.

³²⁷ Apud: CHEDIAK, Almir (Org.). **Songbook: Gilberto Gil**. Vol.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992, p.16.

Me alfabetizei em casa com minha avó, que era professora aposentada. Minha avó Lídia, tia do meu pai, na verdade, mãe de criação de meu pai. Ela era irmã do meu avô, e, falecido o meu avô quando meu pai era muito pequeno, ela criou meu pai em Salvador. Professora e aposentada, foi pro interior viver lá em casa e se incumbiu de minha alfabetização, minha e de minha irmã, que o ano mais nova do que eu. Minha avó cuidava da casa. Meu pai no consultório, minha mãe na escola o dia todo, ela cuidava da administração doméstica [...] E é muito presente, ainda muito viva em mim a imagem de nós, eu e minha irmã na cozinha, ao lado dela. Ela sentada com a gamela de carne, de porco, galinha, tratando as carnes, e nós ao lado, com a tabuada, ou cartilha, estudando as lições.³²⁸

Gilberto Gil convivia com a experiência da medicina exercida por seu pai, José Gil, em um consultório na sua casa. Ele observava “[...] o entrar e sair de clientes. A presença do sangue, a presença da aflição, a dor, o alívio, o remédio, a função curadora, balsâmica, do trabalho dele”³²⁹. Essa vivência foi impactante na vida de Gil, porque, antes de ser “musigueiro”, como o próprio compositor dizia, pensava em ser médico.

As canções “Procissão”³³⁰, “Expresso 2222”³³¹, “Amo tanto viver”³³², entre outras, estão relacionadas com a paisagem sonora de Ituaçu. Ao tratar das sonoridades na natureza, assinala-se que “os ritmos circadianos e sazonais são observáveis também nos povoamentos humanos, mas são mais fortes nas pequenas cidades e vilarejos, onde a vida é mais suscetível de ser regulada pelas atividades comuns”³³³.

Quando garoto, o músico frequentava os ensaios da banda *Lira Ituaçuense* e brincava com os sons produzidos pelos instrumentos. Além dessa banda existia outra chamada *Jandira*. Essas duas bandas animavam as novenas, tocavam na

³²⁸ Apud: CHEDIK, Almir (Org.). **Songbook**: Gilberto Gil. Vol.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992, p.14.

³²⁹ Ibidem, p.12.

³³⁰ Gilberto Gil. **Procissão**. Lado 2, 6ª faixa, 02min38seg. LP Louvação. Duração: 41min50seg. Philips, 1967. Arranjos: Dory Caymmi, Carlos Monteiro e Souza e Bruno Ferreira. Ver Anexo 4.

³³¹ Gilberto Gil. **Expresso 2222**. Lado 2, 2ª faixa, 02min40seg. LP Expresso 2222. Philips, 1967. Direção de produção: Guilherme Araújo. Coordenação de produção: Roberto Menescal. Direção musical: Gilberto Gil. Técnico de som e engenheiro: Christopher Barton e Marcos Vinícius. Gravado em 16 canais no estúdio Eldorado em abril de 1972. Ver Anexo 5.

³³² Gilberto Gil. *Amo tanto viver*. LP Talismã, de Maria Bethânia. Philips/ Polygram, 1980. Cf.: RENNÓ, Carlos (Org.). **Gilberto Gil**: todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.234. Essas canções também podem ser encontradas e escutadas em: GILBERTO GIL. Disco. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco.php>. Acesso em: 12/06/2013. Posteriormente essas músicas serão analisadas.

³³³ SCHAFFER, R. Murray. **Afinação do mundo**: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 2001, p.322.

igreja, “nas procissões e nas alvoradas das festas cívicas como o sete de setembro e o aniversário da cidade”³³⁴. A memória musical da cidade foi imprescindível para a formação artística de Gil, que conservou “[...] cada acorde daqueles dobrados e marchas que se espalhavam pelas pequenas ruas de Ituaçu. Tudo foi formando o lastro para suas futuras composições. As rezas, as procissões...”³³⁵. No depoimento, Dona Claudina reforça as preferências musicais de Gil:

Beto adorava ouvir a música do alto-falante. Passavam os músicos da banda, saía correndo para porta e ficava marchando. Ele batia o pezinho e fingia que ia atrás. Ficava na porta. Na cidade havia duas bandas, a Lira e a Jandira. Beto acordava às seis da manhã, ia para porta do meu quarto e perguntava: “Mãe posso ir na porta ver a banda?” Era entusiasmado com a música.³³⁶

A cultura musical adquirida por Gilberto Gil foi resultado também de audições pelo rádio e pela vitrola. Por meio das ondas do rádio e, sobretudo, do alto-falante de Ituaçu, Gil passou a conhecer cantores e compositores da música brasileira e latino-americana. Esses meios de comunicação colaboraram para a formação musical do compositor tropicalista, que ouvia nesses aparelhos sonoros músicas e também comerciais de lojas:

Tocava músicas de Carlos Galhardo, Francisco Alves, Luiz Gonzaga, nos horários estabelecidos e em pontos fixos da cidade. Foi no alto-falante que Beto ouviu o Gonzagão pela primeira vez. Tudo na cidade era anunciado pelos alto-falantes, instalados em postes em vários pontos da cidade: anúncio de lojas, da padaria, do armazém, da loja do Juvenal, do Osvaldo Conceição.³³⁷

Nas décadas de 1940 e 1950, Ituaçu era uma pequena cidade que não tinha luz elétrica – para iluminar, usavam-se lâmpadas mantidas a querosene em cada poste. Em relação ao aspecto populacional, a cidade não chegava a mil habitantes. O que chamava a atenção do artista era a praça, o mercado, o correio, as duas

³³⁴ GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina (Orgs.). **Gilberto bem perto**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.38.

³³⁵ VELOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. Coleção Mestres da Música no Brasil. São Paulo: Moderna, 2002, p.14.

³³⁶ Apud: GIL, ZAPPA, op. cit., p.39.

³³⁷ Ibidem, p.39.

únicas ruas da cidade, a de baixo e a de cima, além do átrio da Igreja dedicada a Nossa Senhora do Alívio.

Embora a cidade esteja situada na caatinga, é muito florida e verde em virtude de sua localização à beira de um rio. Em Ituaçu predominavam a cultura agropastoril e a dos aboiadores. O compositor descreveu os aspectos sonoros desse município:

Eu vivi ali. As referências básicas da música local eram o sanfoneiro Cinézio, a banda A Lira Ituaçuense, uma banda de música filarmônica, os violeiros que tocava nas feiras. As feiras eram aos sábados. Nas quintas ou sextas-feiras, alguns tropeiros já chegavam e, em geral, com eles vinham os violeiros, cantadores. E as duas referências mecânicas, que eram o rádio – a música tocada no rádio, principalmente na Rádio Nacional, na Rádio Tupi, eventualmente na Mayrink Veiga, que eram captadas lá em Ituaçu – e os discos, muito raros também. Duas ou três casas tinham vitrolas, gramofones, enfim, onde alguns discos chegavam, discos do Bob Nelson, do Orlando Silva, do Luiz Gonzaga, coisas assim. E aí, claro, esse mundo já dava uma referência mais ampla.³³⁸

Gil guarda muitas recordações de sua infância e da escuta sonora de Ituaçu. Como afirmado anteriormente, a presença constante de repentistas, aboiadores e de outras produções musicais que aconteciam na cidade contribuiu não somente para sua formação, como também para a criação da Tropicália. Em depoimento, ele discorreu sobre os impactos de Ituaçu em sua trajetória artística:

Foi em Ituaçu que travei contato com a sonoridade e o universo disseminados pelas músicas de Luiz Gonzaga. Conheci os repentistas e sanfoneiros, os violeiros, os cegos que cantavam esmolavam. Nas ruazinhas dali, escutei inúmeros dos gêneros que hoje agrupamos sob a designação de forró. Os músicos se encontravam, sobretudo, durante os finais de semana. Tocavam na feira onde os negociantes vendiam laticínio, rapadura, carnes, feijão, arroz, farinha, verduras e derivados de cana. Uma feira animadíssima, que atraía muita gente da região. Devia ter 4 ou 5 anos quando descobri Gonzaga pelo rádio. Na mesma época, costumava ouvir Carlos Galhardo [...] Dalva de Oliveira [...] e as irmãs Batista.³³⁹

³³⁸ Apud: CHEDIAK, Almir (Org.). **Songbook**: Gilberto Gil. Vol.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992, p.12.

³³⁹ GIL, Gilberto. “Eu não existiria sem Gonzagão”. **Revista Bravo**. Ano 15, nº 184, Editora Abril, dezembro/2012, p.30.

No ano de 1950 Gil concluiu o curso primário. Uma vez que Ituaçu não oferecia ensino ginásial, ele se mudou para Salvador no ano de 1951. Durante um ano se preparou para o exame de admissão, ingressando assim em 1952 no curso ginásial do Colégio Marista, conhecido também como Nossa Senhora da Vitória. Devido à facilidade de moradia em Salvador, Gil e sua irmã passaram a residir na casa da tia Margarida³⁴⁰, irmã do doutor José Gil.

Antes de Gilberto Gil se mudar para a capital baiana, Dona Claudina perguntou a ele: “Você ainda quer ser musgueiro?” Ele respondeu então que sim. A mãe de Gil, assim, matriculou o jovem artista na escola de música em Salvador. Inicialmente, ela lhe fez várias perguntas: “‘Você não gosta do Gonzaga? Não é louco por baião? Pois vá estudar sanfona!’ Eu obedeci, né (*risos*) E me formei em acordeonista. Pratiquei o instrumento entre os 10 e os 16, 17 anos – um acordeão da marca Veronese, com 80 baixos.”³⁴¹ Dona Claudina decidiu comprar uma sanfona de um professor espanhol que dava aulas para seu filho.

O artista ressaltou a admiração que tinha por esse instrumento:

Eu já tinha demonstrado interesse em estudar a música e o acordeom era um instrumento ligado a todo aquele mundo de formação meu: o sertão, Luiz Gonzaga, os sanfoneiros da região, o mundo rural, tudo aquilo. E o acordeom emergia também como instrumento importante na vida das cidades grandes, no Rio de Janeiro, na Academia Mascarenhas, em São Paulo, Pernambuco, Salvador. Ele teve naqueles anos cinquenta a mesma importância que o violão veio a ter nos anos sessenta. Quer dizer, era um instrumento ligado à formação cultural dos adolescentes das famílias de classe média nas cidades. O acordeom dava acesso, pra muitos jovens, ao mundo da música, à iniciação musical, à iniciação artística. Então, nessa época, entusiasmadíssimo por uma novidade, por uma revolução na utilização do acordeom, que tinha sido determinada por Luiz Gonzaga, que era um criador, reciclador do instrumento no Brasil, pedi à minha mãe que me pusesse pra estudar acordeom. E fui estudar com o Dr. José Benedito Colmenero, um médico espanhol, que, ao mesmo tempo em que começava a carreira como médico, abria sua primeira academia.³⁴²

³⁴⁰ “A casa de dona Margarida ficava no bairro Santo Antônio Além do Carmo, perto do nicho dos Quinze Mistérios”, em Salvador. VELOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. Coleção Mestres da Música no Brasil. São Paulo: Moderna, 2002, p.15.

³⁴¹ GIL, Gilberto. “Eu não existiria sem Gonzagão”. **Revista Bravo**. Ano 15, nº 184, Editora Abril, dezembro/2012, p.31.

³⁴² Apud: CHEDIK, Almir (Org.). **Songbook**: Gilberto Gil. Vol.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992, p.16-7.

Vale salientar que Gilberto Gil recebeu aula do sanfoneiro Egídio Manoel do Nascimento, Egídio Raposo (1924-2002)³⁴³, piauiense de São Raimundo Nonato que morava em Salvador. Quando esteve em Teresina (PI) para realizar um show, o compositor tropicalista mandou buscar de avião o mestre Egídio Raposo em São Raimundo Nonato (PI), ocasião em que o apresentou como seu professor de música. Na foto a seguir visualiza-se Egídio e Gil.



Figura 7 – Egídio Raposo e Gilberto Gil.³⁴⁴

A dedicação de Gil ao acordeom lhe rendeu uma formação harmônica muita vasta, o que favoreceu sua entrada no cenário musical baiano e nacional. Outra razão para o ingresso no universo artístico foi ter conhecido Hamilton, um dos integrantes do Quarteto Irapuãs (anteriormente chamado de Uirapuru). Hamilton observava Gil tocando sanfona todos os dias, já que eles moravam no mesmo bairro (Santo Antônio). Num determinado dia, Hamilton o convidou para tocar sanfona num *jingle* que seria vinculado na rádio³⁴⁵. A gravação do comercial propiciou o encontro

³⁴³ Egídio Raposo, mestre sanfoneiro, “fez sucesso na Rádio Excelsius da Bahia, Rádio Sociedade da Bahia, Rádio Globo, dentre outras. Outro fato importante, é que foi ele o principal incentivador do Trio Nordestino. Formado em 1957 por Lindú, Cobrinha e Coroné. Trio baiano, o original. Existiram outros dois, que duraram apenas dois anos. Não tinham a patente para usar o nome, e deixaram de existir. Foram formados no Estado de São Paulo”. DAMASCENO, Marcos. **Egídio Raposo**. 13 mar. 2012. Disponível em: <<http://saoraimundo.com/marcosdamasceno/index.php/2012/03/>>. Acesso em: 30/07/2013.

³⁴⁴ Acervo da família.

³⁴⁵ “A partir do convite, Gil começou a se relacionar com o mundo da música profissional. Pela primeira entrou num estúdio e gravou direto no acetato, com microfones abertos. Naquele tempo, o disco era gravado com uma máquina que utilizava com mídia um fio de arame e que só registrava as altas frequências. Metade do som se perdia, portanto, a melhor solução era gravar diretamente no acetato, que era frágil e por isso corria-se o risco de perder a gravação. Os primeiros jingles da JS

e a amizade com o compositor tropicalista Jorge Santos, outro artista importante para a carreira artista de Gil.

Antes de abrir sua agência de publicidade e, em seguida, sua produtora, em 1959, Jorge Santos trabalhara como pianista na Rádio Excelsior de Salvador. Ele apresentava o programa *Caderno de música*, com artistas revelados pela Escola de Música da Bahia e pela Escola Nacional de Música. Acabou ganhando um trabalho como locutor da rádio, com liberdade para comercializar seus programas. Pouco depois, abriu um estúdio para gravar *spots* e jingles. Os *spots* eram anúncios veiculados no rádio, com uma locução simples ou com duas ou mais vozes, que podiam ter ou não efeitos sonoros e música de fundo. Os jingles eram mensagens publicitárias musicais curtas com refrão simples lançadas no rádio e, mais tarde, na televisão.³⁴⁶

Por volta do ano de 1958-59, o jovem sanfoneiro ouviu pela primeira vez as canções de João Gilberto pelo rádio. Esse episódio aconteceu quando ele morava na casa de sua tia Margarida, em Salvador. Gil, conforme relatou mais tarde, estava almoçando com a avó Lídia, a tia Margarida e sua irmã Gildinha. Era de costume a família Gil Moreira reunir-se à mesa para almoçar ouvindo as canções veiculadas pelas ondas do rádio. De repente, começou a tocar uma música não muito comum para os padrões da época, aquela canção soava meio “estranha”. Assim ele se referiu a esse acontecimento:

Aquilo me chamou atenção imediatamente. A tal ponto que quando terminou de tocar eu acabei de almoçar eu fui correndo ao bar de Manolo que era onde havia telefone. Na nossa casa ainda não tinha e nem nas dos vizinhos próximos, então a gente ia telefonar no bar. Fui lá e procurei o telefone da rádio Bahia. Era a primeira rádio FM que chegava a Salvador. Tinha programações diferentes das clássicas programações de rádio AM. Tocava três, quatro vezes seguidas e apresentava poucos comerciais – aquele modelo FM. Liguei para lá e falei com a moça “Tocou uma música na rádio aqui agora, o nome é ‘Chega de saudade’, João Gilberto é o cantor que o apresentador do programa anunciou. Quem é ele, de onde, onde eu posso achar seu disco?”. A moça passou alguém da rádio que tinha as informações e eu recebia a notícia: “É um lançamento novo, um cantor novo, ele é baiano, uma gravação

Discos foram gravados dessa maneira.” GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina (Orgs.). **Gilberto bem perto**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.50.

³⁴⁶ Ibidem, p.52.

da Odeon que veio do Rio de Janeiro e acho que você pode encontrar nas lojas de música da cidade”.³⁴⁷

Relembrando a escuta das canções de João Gilberto e, sobretudo, o encantamento pela sonoridade de seu violão, Gil se manifestou da seguinte maneira: “Taí o que eu queria. Porque antes, o que eu gostava em música – com exceção das coisas bem autênticas, bem marcadas como o Luiz Gonzaga, o Caymmi e tudo o mais – eram coisas como Garôto, Johnny Alf, Lúcio Alves.”³⁴⁸ Gilberto Gil argumentou que esses músicos eram considerados como pré-bossa-nova. Ele ainda afirmou: “Quando João Gilberto apareceu, eu então entrei na bossa-nova com ele.”³⁴⁹

O primeiro compacto simples de Gil foi gravado entre 1962 e 1963, pelo Estúdio JS. Na escuta musical dessas canções, podem-se constatar elementos marcantes da bossa-nova. Após esse trabalho, Gil começou a se apresentar em programas de rádio e televisão. Por meio desses programas Caetano Veloso (de Santo Amaro da Purificação) passou a admirar o jovem cantor de Ituaçu e ambos, mais tarde, se tornariam parceiros musicais e grandes amigos. Gil e Caetano se conheceram em 1963. Nessa mesma época Gil conheceu também os outros baianos, Maria Bethânia (irmã mais nova de Caetano, também de Santo Amaro), Gal Costa (Salvador) e Tom Zé (Irará).

Foi com esses artistas que Gil apresentou o show “Nós, por exemplo” em junho de 1964, na inauguração do Teatro Vila Velha. Esse show consagrou os artistas baianos, representando um marco histórico na música baiana. Anos após o ingresso dos renomados artistas na música popular brasileira, a reunião dos jovens artistas desencadearia o famoso projeto artístico “Doces bárbaros”. Ainda no ano de

³⁴⁷ Apud: CHEDIAK, Almir (Org.). **Songbook**: Gilberto Gil. Vol.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992, p.54.

³⁴⁸ Apud: GRÜNEWALD, José Lino; TINHORÃO, José Ramos et. al. (Assessores). Encarte do disco “Gilberto Gil”, da série “História da Música Popular Brasileira - grandes compositores”. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1971, p.3.

³⁴⁹ Ibidem, p.3. “Bossa nova’ foi o nome dado pela imprensa carioca ao estilo musical criado no Rio de Janeiro, no final da década de 1950, por músicos que procuravam atualizar o samba a partir de informações musicais provenientes de algumas tradições, como a do jazz norte-americano e a do bolero mexicano. Com a intenção de fazer com que a música popular, principalmente o samba, acompanhasse o momento histórico que viam como ‘moderno’, os criadores da bossa nova reverenciavam, nos repertórios estrangeiros utilizados, o que lhes parecia mais adequado para representar os novos tempos, como o estilo jazzístico conhecido como *cool jazz* e o bolero camerístico de Lucho Gatica.” NAVES, Santuza Cambraia. Os 50 anos da bossa nova – uma estética despojada. **Ciência Hoje**. Edição 246, Instituto CH, mar./2008, p.23. Ver também: Idem. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

1964, esse mesmo grupo musical realizou o espetáculo “Nova bossa velha e velha bossa nova”³⁵⁰.

Em seguida, “em março de 1965, apresentou o primeiro show individual ‘Inventário’, novamente no Vila Velha”³⁵¹, com direção de Caetano Veloso. No mesmo ano Gil formou-se em Administração de Empresas e mudou-se para São Paulo com a esposa, Belina. Nessa cidade conseguiu arrumar emprego na empresa Gessy-Lever. Nesse período ele já conhecia Chico Buarque (Rio de Janeiro), José Carlos Capinam (Esplanada-BA) e Torquato Neto (Teresina-PI). Participou e defendeu “a música lemanjá no 5º Festival da Balança”, promovido pelo Diretório Acadêmico João Mendes Jr., da Universidade Mackenzie. O evento, que contou também com a presença de Maria Bethânia, foi gravado pela RCA³⁵². Na mesma época, em São Paulo, participou ao lado de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé do espetáculo “Arena Canta Bahia”, dirigido por Augusto Boal, no TBC (antigo Teatro Brasileiro de Comédia).

Na década de 1960, os programas musicais O Fino da Bossa, Bossaudade e Jovem Guarda, na TV-Record, e Spot-Light-BO 65, na TV Tupi, conseguiram enorme sucesso. Além desses programas, iniciou-se, “a partir de 1965, o ciclo dos festivais de MPB em vários canais de televisão. Esses eventos funcionaram, durante alguns anos, como vitrines de divulgação de música popular e, ao mesmo tempo, como espaço de conflitos simbólicos”³⁵³.

Em 1966, Gil subiu o palco do Teatro Opinião junto com Vinícius de Moraes e Maria Bethânia, no show “Pois é”. Duas composições suas, “Roda” e “Procissão”³⁵⁴, fizeram parte de seu primeiro compacto pela RCA-Victor. No mesmo ano, Gilberto Gil apresentou a canção “Ensaio Geral”, interpretada por Elis Regina, no II Festival

³⁵⁰ INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Gilberto Gil. Dados Artísticos. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/gilberto-gil/dados-artisticos>>. Acesso em: 02/08/2013.

³⁵¹ ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006, p.315.

³⁵² GILBERTO Gil completa 70 anos nesta terça-feira. **Estadão.com.br**. Cultura. 26 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,gilberto-gil-completa-70-anos-nesta-terca-feira,891760,0.htm>>. Acesso em: 02/08/2013.

³⁵³ ZAN, José Roberto. Regras da arte e da política: a propósito da música popular brasileira nos anos 60. **Caderno de Resumos do XXV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS)**. Vol.XXV. São Paulo: ANPOCS, 2001, p.04.

³⁵⁴ João Augusto e Gilberto Gil. **Roda**. Lado 1, 1ª faixa, 02min42seg. LP Louvação, de Gilberto Gil. RCA-Victor, 1967.

de Música Popular Brasileira (F.M.P.B.), da TV Record, conquistando o quinto lugar.³⁵⁵

Em se tratando dos festivais, observa-se que o sucesso alcançado por eles foi, “[...] em parte, consequência de uma ampliação de público, de demandas musicais e ideológicas, que remetem a este momento renovado da relação entre canção e TV, ocorrido entre 1965 e 1966”³⁵⁶. A abordagem sobre a “era dos festivais” torna-se pertinente para entender a eclosão desses eventos na conjuntura política brasileira e, em especial, na televisão. Nessa perspectiva,

[...] os festivais podem ser entendidos como uma realização de jovens para jovens. A maioria dos integrantes do "espetáculo" - compositores, intérpretes, arranjadores - tinham em média 25 anos e a plateia era formada por indivíduos da mesma faixa etária, sobretudo por universitários que acabavam tornando-se em vários momentos, os protagonistas e não o público dos festivais.³⁵⁷

A tese de que “os festivais podem ser entendidos como uma realização de jovens para jovens”³⁵⁸ pode ser confirmada observando-se a idade de alguns intérpretes e compositores que participaram dos festivais em 1967: Arnaldo Baptista - 19 anos; Caetano Veloso - 24 anos; Chico Buarque - 23 anos; Edu Lobo - 24 anos; Elis Regina - 22 anos; Gal Costa - 23 anos; Gilberto Gil - 24 anos; Jair Rodrigues - 28 anos; Magro Waghbi (1943-2012), MPB 4 - 24 anos; Miltoninho, MPB 4 - 24 anos; Milton Nascimento - 25 anos; Nana Caymmi - 26 anos; Nara Leão - 25 anos; Rita Lee - 20 anos; Roberto Carlos - 26 anos; Ruy Faria, MPB 4 - 30 anos; Sérgio Dias - 16 anos; Wilson Simonal - 28 anos, entre outros.³⁵⁹

³⁵⁵ Sobre os festivais, é importante consultar: ALVES, Valéria Aparecida. **Pra não dizer que não falei dos festivais: música e política na década de 60.** Dissertação (Mestrado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2001. MELLO, Zuzi Homem de. **A Era dos Festivais: uma parábola.** São Paulo: Ed. 34, 2003. XAVIER, Ana Maria Castellã. **Ideologia e Música Popular Brasileira - Os Grandes Festivais de MPB 1965 a 1968.** Dissertação (Mestrado em Filosofia), 1989. SOUZA, Tárík. A aliança televisiva e os festivais da canção. In: SOUZA, Tárík (Coord.). **Brasil Musical.** Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.

³⁵⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001, p.82.

³⁵⁷ ALVES, op. cit., p.59-60.

³⁵⁸ Ibidem, p.59.

³⁵⁹ MIGUEL, Antonio Carlos. **Guia de MPB em CD: uma discoteca básica da música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

No ano de 1967, Gilberto Gil abandonou o emprego na Gessy-Lever. Evidentemente, optou pela carreira musical ao ver suas canções se tornarem bastante conhecidas nas interpretações de Elis Regina (1945-1982) e outros nomes da MPB. A canção “Roda”, entre outras, se tornou grande sucesso na voz de Elis, o suficiente para Gil ser convidado a cantar no programa “Fino da Bossa”, então transmitido pela TV Record e apresentado pela cantora gaúcha e Jair Rodrigues. Gil interpretou nesse programa as músicas “Eu vim da Bahia”³⁶⁰, “Procissão”, “Viramundo”³⁶¹ e “Louvação”³⁶² (título de seu primeiro LP, de 1967), o que lhe conferiu notoriedade nacional.

Indiscutivelmente, os festivais tornaram-se espaços importantes para impulsionar a carreira de Gilberto. A canção “Domingo no parque”³⁶³, interpretada pelo autor juntamente com “Os Mutantes”, com arranjos de Rogério Duprat (1932-2006), conquistou o segundo lugar no III Festival da Record de 1967. A música transformou-se num dos pilares da Tropicália, ao lado de “Alegria, Alegria”³⁶⁴, de Caetano Veloso, que ocupou a quarta colocação. No ano de 1968, Gilberto lançou o LP que leva seu nome. Ele participou também do disco “Tropicália ou Panis et Circencis”. No conjunto das doze canções desse disco, quatro são de autoria de Gil com outros parceiros: “Miserere nóbis”, “Panis et circencis”, “Geléia geral” e “Bat macumba”³⁶⁵. Na composição da faixa “Geléia geral”, Gilberto Gil contou com a parceria do letrista-poeta Torquato Neto.

³⁶⁰ Gilberto Gil. **Eu vim da Bahia**. 1ª faixa, 03min56seg. CD Em Concerto. Warner Music, 1987. Produzido por Liminha. Direção artística: Gilberto Gil e Liminha. Estúdio de gravação: Unidade móvel “nas neblinas”. Técnicos de gravação: Ricardo Garcia e Arthur Bello. Mixagem: Liminha e Vitor Farias. Cf.: RENNÓ, Carlos (Org.). **Gilberto Gil**: todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.58.

³⁶¹ Gilberto Gil e Capinam. **Viramundo**. Baião-rock. Lado 2, 3ª faixa, 02min18seg. LP Louvação. Philips, 1967. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=1>. Acesso em: 25/09/2012.

³⁶² Gilberto Gil e Torquato Neto. **Louvação**. Lado 1, 1ª faixa, 03min47seg. LP Louvação. Philips, 1967.

³⁶³ Gilberto Gil. **Domingo no parque**. Lado 2, 5ª faixa, 03min42seg. LP Gil Gilberto (com Os Mutantes). Philips, 1968. LP original produzido por Manoel Barenbein. Arranjo e regência: Rogério Duprat. Participação especial: Os Mutantes. Gravado em quatro canais nos estúdios CBD (SP) no início de 1968. Capa: Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg. Contracapa: Júlio Pio. Foto contracapa: Estampa (Gaúcho).

³⁶⁴ Caetano Veloso. **Alegria, alegria**. Lado 1, 4ª faixa, 02min48seg. LP Caetano Veloso. Philips, 1967. Direção de produção: Manuel Barenbein. Arranjos: Julio Medaglia, Sandino Hohagen e Damiano Cozzela. Participação especial de Gal Costa em “Clara”.

³⁶⁵ Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé. **LP Tropicália ou Panis et Circencis**. Philips, 1968. Arranjos e regência: Rogério Duprat. Produção: Manuel Barenbein. Técnico de gravação: Estélio.

Resumidamente, destacam-se ainda alguns pontos relevantes na carreira do compositor. Com a promulgação do Ato Institucional nº 5, de 1969, Gilberto Gil e Caetano foram acusados de "subversivos" pela ditadura civil-militar. Esse regime os obrigou a se autoexilarem na Inglaterra.³⁶⁶ Os artistas brasileiros que faziam críticas ao regime organizaram variadas formas de manifestar suas insatisfações e, diante da repressão, muitos deles usavam de artimanhas para driblar os censores da ditadura.

Ele [o artista] passa o recado, que não é propriamente uma ordem, nem simplesmente uma palavra, e nem uma palavra de ordem, mas uma pulsação que inclui um jogo de cintura, uma cultura de resistência que sucumbiria se vivesse só de significados, e que, por isso mesmo, trabalha simultaneamente sobre os ritmos do corpo, da música e da linguagem.³⁶⁷

No exílio, Gil viajou e fez turnê pelos Estados Unidos, gravou um LP na língua inglesa. Além disso, declarou no programa "Som Livre Exportação" que ele e Caetano prosseguiriam lutando pela música popular brasileira. O andar pelas regiões dos Estados Unidos provocou em Gilberto Gil a ideia de incorporar elementos novos em seu repertório. Ele acrescentou sons das paisagens estadunidense e africana.

³⁶⁶ Sobre censura a artistas ver: BRITO, Eleonora Zicari. A Música Popular Brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. **Projeto História**. "Música e Artes". São Paulo, nº. 43, Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP, jul.-dez./2011. CANTON, Ciro Augusto Pereira. "**Nuvem no céu e raiz**": romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, São João del-Rei, 2010. NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **Anais eletrônicos do IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM**. Cidade do México, abr./2002. RIDENTI, Marcelo Siqueira. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000. Idem. **Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança**. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). **O Tempo da Ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). 2ª ed. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007.

³⁶⁷ WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAIS, Adauto (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Editora Senac Rio, 2005, p.25. "Paradoxal é que a nova ordem da ditadura – uma vez devidamente punidos com prisões, mortes, torturas e exílio os que ousaram se insurgir abertamente contra ela – soube dar lugar aos intelectuais e artistas de oposição. A partir dos anos 70, concomitantemente à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha esboçando, desde a década de 60, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente por intermédio do Estado." RIDENTI, Marcelo Siqueira. Intelectuais e romantismo revolucionário. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, vol. 15, nº. 2, 2001, p.14-5

No retorno do exílio, o baiano lançou os LP's "Expresso 2222" e "Barra 69"³⁶⁸ (com Caetano Veloso), álbuns que foram lançados em 1972. Na volta para o Brasil, Gil e outros artistas da música popular brasileira continuaram enfrentando os censores do regime militar:

Para se ter uma ideia mais precisa do clima da época apenas no meio musical, vale a pena acompanharmos um pouco mais a ação da censura à MPB na primeira metade dos anos 70. Um desses momentos foi o festival Phono 73, realizado no Palácio de Convenções do Anhembi entre 11 e 13 de maio de 1973, produzido para divulgar o *cast* MPB da gravadora Phonogram (hoje Universal), que atingiria particularmente Chico Buarque e Gilberto Gil [...].³⁶⁹

Os órgãos de repressão se preocupavam com os artistas da MPB, pois tinham a capacidade de aglutinar muitas pessoas. Por isso a vigilância era frequente, como no caso registrado no festival Phono 73:

A censura proibiu Chico Buarque e Gilberto Gil de apresentarem o "Cálice", que compuseram de parceria especialmente para o Phono. O mesmo aconteceu com o "Samba da Esperança", de Vinicius de Moraes e Toquinho (que a RGE "emprestou" à Phonogram). E havia policiais, disfarçados de cabeludos, desfilando ostensivamente entre os artistas. [...] Na sexta-feira, por exemplo, o microfone de Chico Buarque subitamente entrou em pane quando ele tentou dizer: "Não me deixaram cantar minha música. Não faz mal faço outras."³⁷⁰

A ordem dos agentes da censura foi de desligar o som para que Chico e Gil não cantassem. Os policiais de plantão patrocinaram a "pane". Mesmo assim, a mesa de áudio continuou ligada, portanto, o que Chico disse ficou gravado:

Estão me aporrinhando muito. Esse negócio de desligar o som não estava no programa. Claro, estava no programa que não posso cantar música [Cálice] nem *Anna de Amsterdam*. Não vou cantar nenhuma das duas, mas desligar o som não precisava, não precisava não.³⁷¹

³⁶⁸ Caetano Veloso e Gilberto Gil. **Barra 69**. LP Caetano e Gil ao vivo. LP Philips, 1972. Ver Anexo 5.

³⁶⁹ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). 2ª ed. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007, p.127.

³⁷⁰ LANCELLOTTI, Sílvio. Festa de arromba. **Veja**. São Paulo, ed. 245, 16/05/1973, p.79.

³⁷¹ VIANNA, Luiz Fernando. "Phono 73" registra história da MPB. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada. São Paulo, 15 nov. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55194.shtml>>. Acesso em: 10/08/2013.

Apesar dos aparelhos de repressão, Gil a cada ano lançava seus discos. Em 1975, com o LP “Refazenda”³⁷², iniciou a trilogia “Re” (Refazenda, Refavela³⁷³, Refestança³⁷⁴ e Realce³⁷⁵).³⁷⁶ No mesmo ano se juntou ao carioca Jorge Ben Jor e lançou o álbum com título “Gil Jorge Ogum Xangô”³⁷⁷. Além da relação com o baião, nesses trabalhos evidencia-se um forte elo com o reggae e o pop. No ano de 1976, juntamente com Caetano e Gal Costa, lançou “Doces Bárbaros”³⁷⁸.

Em parceria com Rita Lee, gravou, em 1978, o álbum "Refestança". Sua trajetória teve um passo importante com a apresentação do primeiro disco internacional, intitulado "Nightingale"³⁷⁹, com a produção de Sérgio Mendes. Esse LP foi lançado em várias cidades estadunidenses no ano de 1979. Gil também se apresentou na Áustria e Alemanha no mesmo ano. Na década de 1980, realizou um trabalho com o jamaicano Jimmy Cliff, lançando uma versão em português de “No Woman No Cry”³⁸⁰. A preocupação com o desenvolvimento tecnológico veio desde o LP “Louvação”, com a gravação de “Lunik 9”. Nos anos 1990 continuou "antenido" com as questões relacionadas à tecnologia. Dessa forma, nasceu o álbum "Parabolicamará"³⁸¹.

Nas eleições de 1988, Gil tornou-se vereador de Salvador para o mandato legislativo de 1989-1992. O ano de 1993 foi marcante para sua carreira, porque foi quando gravou e lançou, juntamente com Caetano Veloso, o álbum “Tropicália 2”³⁸². Esse disco teve uma versão da canção “Wait Until Tomorrow”³⁸³, de Jimi Hendrix (1942-1970), bastante elogiada pela crítica. Já a gravação do disco "Quanta"³⁸⁴, em 1997, ganhou repercussão positiva porque mostrou o talento de Gil ao continuar compondo canções relacionadas com a tecnologia. Com o referido álbum conquistou a premiação do Grammy na categoria World Music.

³⁷² Gilberto Gil. **LP Refazenda**. Philips, 1975.

³⁷³ Gilberto Gil. **LP Refavela**. Philips, 1977. Ver Anexo 6.

³⁷⁴ Gilberto Gil e Rita Lee. **LP Refestança**. Som Livre, 1977.

³⁷⁵ Gilberto Gil. **LP Realce**. WEA, 1979.

³⁷⁶ Cf.: CHEDIAK, Almir (Org.). **Songbook: Gilberto Gil**. Vol.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992, p.176-180.

³⁷⁷ Gilberto Gil e Jorge Ben. **LP Gil Jorge Ogum Xangô**. Philips, 1975. Ver Anexo 7.

³⁷⁸ Caetano, Gal, Gil e Maria Bethânia. **LP Doces Bárbaros**. Philips, 1976. Ver Anexo 7.

³⁷⁹ Gilberto Gil. **LP Nightingale**. WEA, 1979. Ver Anexo 8.

³⁸⁰ Bob Marley e The Wailers. **No Woman No Cry**. Lado A, 2ª faixa, 04min06seg. LP Natty Dread. Island/Tuff Gong, 1974. Disponível em: <<http://www.discogs.com/Bob-Marley-The-Wailers-Natty-Dread/release/2469855>>. Acesso em: 30/08/2013.

³⁸¹ Gilberto Gil. **LP Parabolicamará**. WEA, 1992. Ver Anexo 8.

³⁸² Caetano Veloso e Gilberto Gil. **LP Tropicália 2**. Philips, 1992. Ver Anexo 9.

³⁸³ Jimi Hendrix. **Wait Until Tomorrow**. Lado A, 5ª faixa, 03min25seg. LP Tropicália 2. Philips, 1992.

³⁸⁴ Gilberto Gil. **CD Quanta**. Warner Music, 1997. Ver Anexo 9.

A década de 2010 tornou-se um período importante na carreira de Gilberto Gil. No ano 2000, realizou uma parceria com o cantor e compositor Milton Nascimento, momento no qual lançou o álbum "Gil & Milton"³⁸⁵, disco que ganhou projeção internacional depois de lançado nos EUA e na Europa. No mesmo ano, lançou um conjunto de músicas para o álbum "As canções de Eu, Tu, Eles"³⁸⁶, além de canções para a trilha sonora do filme homônimo. Nesse trabalho, Gil realizou algumas interpretações do cancionista gonzagueano.

No ano de 2001 a Feira de São Cristóvão foi palco da gravação do disco "São João vivo"³⁸⁷. Com o referido projeto musical, o músico dialogou com o universo estético de Luiz Gonzaga, registrando mais de nove canções do sanfoneiro do Riacho da Brígida, outras de Dominginhos (1941-2013) e a música "Último Pau de Arara"³⁸⁸. O disco e o DVD "Kaya N'Gan Daya"³⁸⁹ foram lançados em 2002 e alcançaram enorme sucesso, com a realização de turnê internacional estreada na casa de show Canecão (RJ). Nesse álbum ele interpretou dezesseis músicas do jamaicano Bob Marley (1945-1981).

Com a chegada de Luís Inácio Lula da Silva na presidência da República em 2002, Gil tomou posse como Ministro da Cultura. Em 2003 a Academia Latina de Artes e Ciências da Gravação (LARAS) o homenageou com o prêmio Grammy Latino, na categoria Personalidade. Na viagem que fez a Nova York, o cantor-ministro se apresentou musicalmente na sede da ONU (Organização das Nações Unidas) em homenagem às vítimas do ataque à sede da instituição em Bagdá. Ele conciliava as atividades de ministro e de artista. Em abril lançou um projeto de shows intitulado "Eletracústico", com apresentações em Barcelona, no Rock in Rio-Lisboa, em São Paulo e em cidades europeias.

³⁸⁵ Gilberto Gil e Milton Nascimento. **CD Gil & Milton**. Warner Music, 2000. Ver Anexo 10.

³⁸⁶ Gilberto Gil. **CD As canções de Eu, Tu, Eles**. Warner Music, 2000. Ver Anexo 10.

³⁸⁷ Gilberto Gil. **CD São João vivo**. Warner Music, 2001. Ver Anexo 11.

³⁸⁸ Venâncio, Corumba e J.Guimarães. **Último Pau de Arara**. Lado A, 1ª faixa, 02min53seg. LP Manera Frufu Manera, de Fagner. Polygram, 1973.

³⁸⁹ Gilberto Gil. **CD Kaya N'Gan Daya**. Warner Music, 2002. Ver Anexo 11.

O cantor recebeu no ano de 2005 o prêmio Polar Music Prize (popularmente conhecido como um Nobel informal de música), concessão do governo sueco. Tornou-se o primeiro latino-americano a receber essa distinção honrosa, outorgada também a nomes como Paul McCartney, Bob Dylan, BB King e Ray Charles (1930-2004). Outro prêmio recebido pelo artista nesse mesmo ano foi a insígnia de Grande Oficial da Legião de Honra, a mais alta condecoração conferida pelo governo francês.

Em 2007, o músico organizou uma turnê internacional com o espetáculo “Banda Larga”. Nessa programação viajou para o Marrocos, Suíça, Finlândia, Espanha, Itália, Portugal, França e Açores. No retorno ao Brasil, se apresentou no Circo Voador (RJ). No ano seguinte, depois de anunciar sua saída do Ministério, passou a se dedicar exclusivamente à música. Foi nesse período que lançou “Banda Larga Cordel”³⁹⁰. No mesmo ano, o portal YouTube produziu o “Canal de Gilberto Gil”, com uma série de vídeos dedicados ao artista, contendo cenas de camarim, shows, entrevistas e depoimentos de outros artistas.

No ano de 2009, o show intitulado “Concerto de cordas” foi apresentado no Espaço Tom Jobim, no Rio de Janeiro, com acompanhamento musical do violoncelista Jaques Morelenbaum e de seu filho Bem Gil. Esse projeto levou o nome “The String Concert”, percorrendo em turnê países europeus (Noruega, Portugal, França, Bélgica, Inglaterra, Alemanha e Itália). Nesse mesmo ano gravou, no Teatro Bradesco de São Paulo, o CD/DVD “BandaDois”³⁹¹, sob a direção de Andrucha Waddington, com acompanhamento musical de seus filhos Bem Gil (violão, pandeiro e tamborim) e José Gil (baixo).

Em 2010 o músico baiano retomou a proposta gonzagueana lançando o álbum “Fé na Festa”³⁹². O disco foi considerado um dos dez melhores desse ano.³⁹³ No mesmo período, gravou o CD/DVD “Fé na Festa ao vivo”³⁹⁴, no Retiro dos Artistas, na cidade do Rio de Janeiro.

Seguindo esse percurso, procurou-se abordar de forma sucinta a trajetória de Gilberto Gil, sua inserção no meio musical de Salvador (BA), a atuação no movimento tropicalista e os trabalhos registrados em LP’s, CD’s e DVD’s.

³⁹⁰ Gilberto Gil. **CD Banda Larga Cordel**. Warner Music, 2008. Ver Anexo 12.

³⁹¹ Gilberto Gil. **CD BandaDois**. Geléia Geral/ Warner, 2009. Ver Anexo 12.

³⁹² Gilberto Gil. **CD Fé na festa**. Geléia Geral/ Universal, 2010. Ver Anexo 13.

³⁹³ O GLOBO. Rio de Janeiro, 28 dez. 2010.

³⁹⁴ Gilberto Gil. **CD Fé na Festa ao Vivo**. Geléia Geral/ Universal, 2010. Ver Anexo 13.

3.2 “NA LATA DO POETA TUDO-NADA CABE”: DIÁLOGOS COM A TRADIÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

[...] o valor de uma obra reside em sua novidade: invenção de formas ou combinação das antigas de uma maneira insólita, descoberta de mundos desconhecidos ou exploração de zonas ignoradas nos conhecidos.³⁹⁵

A formação musical de Gilberto Gil envolve, além de sua aprendizagem em instrumentos (sanfona, violão, guitarra), a memória acústica e a experiência social em Ituaçu, Salvador, Rio de Janeiro, Londres, entre outros lugares. Os instrumentos e as paisagens sonoras foram determinantes para sua consagração como artista nacional e internacional. Neste item do estudo procura-se também refletir e analisar a formação instrumental, o fazer artístico e seu contato com os ritmos baião, bossa-nova, música caribenha, entre outros sons.

Como foi Luiz Gonzaga o responsável por sua introdução na vida artística, conforme afirmado pelo próprio músico baiano, merece atenção compreender como se processou o diálogo musical estabelecido entre Gil e Gonzaga. O baião constituiu a expressão rítmica fundamental para o estabelecimento desse diálogo. E a admiração pela produção estética e artística gonzagueana foi enunciada. “No dínamo das canções e da dança por muitos palcos do mundo, ao se referir ao Nordeste, Gilberto Gil celebra Luiz Gonzaga não só como um nome familiar, um poeta e grande músico.”³⁹⁶

Evidenciando ainda mais o rastro de Luiz Gonzaga na carreira artística de Gilberto Gil, a sanfona gonzagueana deixou marcas visíveis na produção musical do cantor baiano e foi fundamental para que o músico de Ituaçu se encantasse pelo instrumento e tivesse o desejo de apreender a tocar acordeom. Efetivamente,

A sanfona desdobra-se em outras sanfonas e compartilha da postura crítica, da estratégia política que se encarrega de reavaliar os enunciados e as imagens tecidas sobre o Nordeste brasileiro, por meio das quais se sustentam a barreira, a divisão social e econômica imposta a boa parte dos nordestinos. Ao mesmo tempo em que o olhar sensível dos

³⁹⁵ PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.133.

³⁹⁶ LOPES, Cássia. **Gilberto Gil: a poética e a política do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.56.

dois artistas percebia a precariedade de recursos e de investimentos econômicos nessa paisagem brasileira [...].³⁹⁷

A apropriação da sanfona pelos tocadores nordestinos, em especial Gonzaga e Gilberto Gil, produziu reverberações e inaugurou uma forma de executar esse instrumento – a maneira de tocar dos nordestinos é diferente da maneira dos europeus e de gaiteiros (sanfoneiros) de outras regiões. O sanfoneiro do Riacho da Brígida deu o tom e seduziu pelo acordeom os garotos e jovens das décadas de 1950 e 1960.

Efetivamente, o acordeom fez parte da geração de Gil. Muitos artistas da época se iniciaram musicalmente por meio da sanfona – apreender a tocar esse instrumento não foi exclusividade dele. Gil iniciou sua aprendizagem de sanfona na Academia de Acordeão Regina, em Salvador (BA). Conforme lembra, “tocava de tudo, a começar pelos baiões de Luiz Gonzaga, e depois Dorival Caymmi e os sambas-canções clássicos”³⁹⁸. Segundo Gil, “muitos dos músicos importantes que surgiram depois na década de 60 no Brasil, todos tinha formação de acordeonista, eu também”³⁹⁹.

Assim, pode-se afirmar que a tradição sempre se manifestou na produção musical do artista. A habilidade de Gilberto Gil na sanfona tornou possível fazer muitas canções, que, entretanto, o artista não registrava como composições. O jovem sanfoneiro de Ituaçu relatou que “improvisava muito, inventava baiões, xotes, inventava choros, sambas, mas não memorizava propriamente”⁴⁰⁰. Num de seus depoimentos, Gil voltou a reforçar a contribuição de Gonzaga para seu interesse pela sanfona:

Eu gostava de acordeon por causa do Luiz Gonzaga, por causa dos cegos de feira. Sanfona era, digamos assim, o rei dos instrumentos do nordeste, era o som básico que a gente ouvia. Todo cego que se prezava tocava uma boa sanfona...⁴⁰¹

³⁹⁷ LOPES, Cássia. **Gilberto Gil: a poética e a política do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.56.

³⁹⁸ Apud: GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina (Orgs.). **Gilberto bem perto**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.52.

³⁹⁹ Apud: GALILEA, Carlos. **Violão Ibérico**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Lmjm246Eue0>>. Acesso em: 01/08/2013.

⁴⁰⁰ Apud: CHEDIAK, Almir (Org.). **Songbook: Gilberto Gil**. Vol.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992, p.20.

⁴⁰¹ Apud: GRÜNEWALD, José Lino; TINHORÃO, José Ramos et. al. (Assessores). Encarte do disco “Gilberto Gil”, da série “História da Música Popular Brasileira - grandes compositores”. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1971, p.2.

O músico Gilberto Gil despediu-se da sanfona no momento em que ouviu a música de João Gilberto tocar no rádio. Assim,

O músico baiano abandona a dobra familiar de Gonzaga ao se despedir da sanfona quando, aos dezenove anos, em 1961, elege o violão como seu instrumento de trabalho. A troca adquire valor simbólico por traduzir o deslocamento, a abertura do significante para outros significados. A filiação social, no entanto, não foi interrompida e abriu espaço para o jogo de diferentes ritmos e sentidos. O som do violão vem afirmar o deslizamento na forma de ler as marcas, de ressignificá-las impedindo a fixidez do sujeito ao projeto de referência regional única e privilegiada, diante do diagrama sobre a história do Nordeste.⁴⁰²

Em outro comentário, mostrou a relação entre sua musicalidade e a tradição do violão brasileiro:

Eu fui autodidata no violão, tive que criar uma técnica propriamente minha, pra dar conta da produção das sonoridades que eu queria. E daí fui muito influenciado pela bossa nova, pelos modelos particulares de abordar o instrumento que foram feitos aqui no Brasil por Canhoto, Garoto, Paulinho Nogueira, João Gilberto, Mão de Vaca e João da Matança na Bahia. Todos eles, enfim, se uniram das escolas clássicas europeias, como é o caso do chorinho, mas também todos eles muito soltos, muito abertos a criar técnicas novas, modos inventivos, criativos de abordar o instrumento. E eu faço parte dessa escola, a escola livre brasileira de violão.⁴⁰³

O depoimento de Gilberto Gil acerca do violão apresenta reflexões sobre como esse instrumento ganhou visibilidade nacional e como se instituiu identitariamente no território brasileiro. A historiografia social desse instrumento afirma que a prática do “violão de seis cordas simples surgiu na Europa no fim do século XVIII. Chegou ao Brasil no começo do século XIX [...]”⁴⁰⁴. O Rio de Janeiro tornou-se o cenário de desenvolvimento do violão, e os sons praticados nessa cidade ganharam reverberação nacionalizante.

Gêneros como o choro e o samba surgiram e se desenvolveram na cidade, consagrando repertório incorporado

⁴⁰² LOPES, Cássia. **Gilberto Gil**: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.57.

⁴⁰³ Apud: GALILEA, Carlos. **Violão Ibérico**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012, p.18.

⁴⁰⁴ TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**: Rio de Janeiro - 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p.10.

ao acervo nacional. Deve-se observar, no entanto, que essa obra foi construída por músicos de todo o país. Os grandes violonistas brasileiros vieram de todos os recantos do Brasil: Quincas Laranjeiras, Meira e João (Pernambuco), Dilermando Reis, Canhoto e Garoto (São Paulo), José Augusto de Freitas (Minas Gerais), Levino da Conceição (Mato Grosso) e, na história mais recente, Sebastião Tapajós (Pará) e Turíbio Santos (Maranhão), músicos que desenvolveram suas carreiras transitando por rádios, estúdios, casas de espetáculos e bares cariocas.⁴⁰⁵

Gil registrou em vários depoimentos os impactos provocados pela musicalidade de João Gilberto. Num desses relatos o artista da Tropicália comentou:

Quando eu ouvi João Gilberto pela primeira vez, o primeiro disco “Chega de saudade”, “Desafinado”, “Lobo bobo”, “Outra vez”, aquelas canções todas, a bossa nova, eu me encantei pela sonoridade do violão. Pela primeira vez me tornei... fiquei interessado e aí resolvi aprender. Comprei, pedi a minha mãe para comprar um violão, ela me deu dinheiro, eu comecei a... Comprei uns métodos, método do Canhoto, método bandeirante e comecei a estudar sozinho, aprendi a tocar violão sozinho, comecei a compor e tal. Daí a história é conhecida.⁴⁰⁶

Desse modo, com o bossa-novista João Gilberto, o violão teve impactos importantes na cultura musical do Brasil. As sonoridades tiradas do violão por João conquistaram as gerações da década de 1960 e contribuíram para que esse instrumento superasse a alcunha pejorativa de “instrumento de vagabundo”. João Gilberto sintetizou esteticamente o acompanhamento dos músicos, que antes era realizado por meio de orquestras. Com o advento da bossa-nova, viu-se uma economia de instrumentos e de notas no arranjo musical, de modo que um banquinho e um violão já eram suficientes para expressar o universo estético do gênero.

Outra particularidade superada por esse movimento diz respeito à voz. Os cantores da década de 1950 se utilizavam de vozes empostadas, além do exagero de expressão. A bossa-nova desenvolveu interpretações mais suaves e mais próximas da fala. Nesse aspecto, João propôs

⁴⁰⁵ TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**: Rio de Janeiro - 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p.19.

⁴⁰⁶ Apud: GALILEA, Carlos. **Violão Ibérico**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Lmj246Eue0>>. Acesso em: 01/08/2013.

Uma nova forma de interpretação da canção popular, um canto ao mesmo tempo intimista e despojado, contrariando a tendência predominante na programação radiofônica da época – o samba, canção de fácil apelo sentimental, cujos temas prediletos eram a traição amorosa e a dor de cotovelo, interpretado de forma grandiloquente e artificial, numa pretensa aproximação ao virtuosismo do bel-canto operístico. Tal estilo significava a perpetuação de esquemas românticos ultrapassados, e a Bossa Nova se insurge contra ele com a mesma determinação com que os modernistas de 22 haviam combatido o atraso no meio cultural brasileiro do início do século.⁴⁰⁷

Nesse sentido, “a tradição não é continuidade e sim ruptura e daí que não seja inexato chamar a tradição moderna: tradição da ruptura”⁴⁰⁸. Esse postulado desencadeia uma reflexão importante: a de que a bossa-nova não constituiu um fazer musical esteticamente novo na produção sonora brasileira, ela emergiu da combinação de formas musicais já elaboradas anteriormente, ou seja, o que houve foi a apropriação de gêneros e ritmos estilizados pelas gerações precedentes. O valor desse movimento reside no fato de retrabalhar a tradição como ruptura e se instituir como uma novidade sonora que explora as células musicais ignoradas, conhecidas e muitas vezes desconhecidas de alguns compositores, mas que foram descobertas e organizadas esteticamente nas composições dos bossa-novistas. Isso se constata na

[...] análise do percurso histórico da MPB, segundo a qual a Bossa Nova não somente cria como retoma procedimentos já desenvolvidos antes. [...] exemplo o uso de uma linguagem coloquial nas letras da Bossa Nova, algo que antes já era largamente praticado pelos sambistas dos anos 20 e 30. [...] Nem todas as composições do movimento se enquadraram no modelo que ficaria conhecido pelo rótulo “Bossa Nova”, ou seja, os sambas submetidos a um tratamento jazzístico. O novo movimento vinha alargar os horizontes da música brasileira e, dessa forma, não podia fechar os olhos para o passado, numa atitude de intransigência em nada enriquecedora.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ LACERDA, Francisco José Neiva. **Gilberto Gil**: partículas em suspensão. Niterói: EdUFF, 2002, p.33.

⁴⁰⁸ PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.134.

⁴⁰⁹ LACERDA, op. cit., p.37.

O processo de elaboração musical pelos pré-bossa-novistas, que mais tarde foram incorporados pela bossa-nova, não objetivava construir uma música verdadeiramente nacional,

[...] pois não havia intenção precípua de integrar novos processos, metamorfoseando-os se necessário, dentro de uma elaboração coerente. Esta afirmativa não deve ser entendida como censura: reconhecemos que, mesmo no domínio da música erudita, os influxos não são desde logo integrados na elaboração e ficam, assim, muitas vezes, como que não dissolvidos em obras de uma fase inicial.⁴¹⁰

A utilização dos *be-bops* nas canções por Dick Farney (Farnésio Dutra e Silva, 1921-1987), Lúcio Alves (Lúcio Ciribelli Alves, 1927-1993) e o grupo vocal Os Cariocas⁴¹¹ apresentava, “[...] no setor da interpretação, muitas qualidades positivas, embora nem sempre se subtraindo a um certo mimetismo”⁴¹². Nesse aspecto, convém exemplificar:

[Sobre] o que ficou dito quanto às novas contribuições no campo da interpretação, gostaríamos de citar Dick Farney com *Esquece, Ponto Final, Dúvida, Meu Rio de Janeiro*; Lúcio Alves com *Xodó*; Os Cariocas com *Nova Ilusão* e *Retrato na Parede*. Todas estas obras devem ser ouvidas em gravações da época. Houve, ao tempo, outras manifestações valiosas, estas no que diz respeito à composição propriamente dita. Gilberto Milfont, Klecius e Cavalcanti, José Maria de Abreu, Ismael Neto, Oscar Bellandi e muitos outros já não se atinham, em suas produções, aos modelos mais tradicionais, revelando sinais de inconformismo.⁴¹³

⁴¹⁰ LACERDA, Francisco José Neiva. **Gilberto Gil**: partículas em suspensão. Niterói: EdUFF, 2002, p.19.

⁴¹¹ “Conjunto vocal criado por Ismael Netto em 1942, no Rio de Janeiro, integrado também por Severino Filho, Ari Mesquita, Salvador e Tarquínio. A primeira formação oficial do grupo contou com Ismael Netto (arranjador, primeira voz e violão), Severino Filho (segunda voz e percussão), Emmanoel Furtado, o Badeco (terceira voz e violão), Waldir Viviani (percussão e quinta voz) e Jorge Quartarone, o Quartera (quarta voz e percussão). [...] O grupo caracterizou-se por seus arranjos vocais que, diferentemente dos conjuntos de sucesso da época de sua formação original, como Bando da Lua, Os Anjos do Inferno e Os Quatro Ases e um Coringa, passou a elaborá-los a quatro ou cinco vozes.” INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Os Cariocas. Dados Artísticos. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/os-cariocas/dados-artisticos>>. Acesso em: 25/09/2013.

⁴¹² Ibidem.

⁴¹³ BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr. da 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.19.

Os nomes indicados nas citações podem ser considerados como prenunciadores da bossa-nova. Desse modo,

[...] quando na segunda metade da década de 1950 os jovens de Copacabana começaram a tornar conhecido seu samba e sua batida claudicante, o reconhecimento desse achado como uma *bossa nova* estava mais ou menos imanente. [...] o batismo da nova maneira de tocar se daria nos primeiros meses de 1959 por um acaso que indicava o reconhecimento geral do que os jovens apresentavam como sua maior bossa: convidado pelo Grupo Universitário Hebraico Brasileiro para uma exibição no bairro carioca de Laranjeiras, o conjunto de Roberto Menescal deparou logo à entrada com um quadro em que se lia escrito a giz: “Hoje, João Gilberto, Silvinha Telles e um grupo bossa nova apresentando sambas modernos”. E assim foi que, à medida que iam entrando com seus instrumentos, várias pessoas – sugestionadas pelos dizeres do cartaz – perguntavam aqui e ali aos componentes do conjunto “Vocês é que são os bossa nova?”.⁴¹⁴

No ano de 1959, a concepção musical bossa-novista elaborada por cantores, intérpretes, músicos e instrumentistas propiciou o agrupamento dos jovens nesse movimento. Os nomes de Vinicius de Moraes (1913-1980), Antonio Carlos Jobim (1927-1994) e João Gilberto são destaques da bossa-nova. A João Gilberto “[...] se deve, em grande parte, o surgimento e a consolidação da concepção bossa-nova, seja como cantor e instrumentista, seja como letrista e compositor”⁴¹⁵. Para além de João Gilberto, figura emblemática que se consagrou com a batida da bossa-nova, outros nomes foram responsáveis pela eclosão do estilo musical.

A bossa-nova como jeito de interpretar e tocar pode ser dividida em duas fases:

Numa primeira fase (1958-1962) destacam-se, além de Tom e Vinícius, compositores como Newton Mendonça, Aloysio de Oliveira, Billy Blanco, Carlos Lyra, Baden Powell, Oscar Castro Neves, Roberto Mesnescal, Ronaldo Bôscoli, Durval Ferreira, Maurício Einhorn, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Sérgio Mendes, Luiz Eça e Chico Feitosa. Os conjuntos vocais foram muito freqüentes nessa época, ressaltando-se Os Cariocas, que inicialmente era formado por Ismael Neto, Severino Filho,

⁴¹⁴ TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: segundo seus gêneros. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013, p.268. Vale lembrar que o timbre de voz de João Gilberto colocou na Bossa Nova e a própria batida elaborada pelo violão foi um aperfeiçoamento das técnicas de microfone e de gravação desse período o que permite esse cantar falado.

⁴¹⁵ BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr. da 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.21.

Badeco, Waldir Viviani e Quartera, e posteriormente como quarteto, sem Ismael Neto, que morreu logo no início da bossa nova, e em seguida com a substituição de Waldir Viviani por Luiz Roberto. Numa segunda fase (1962-1966), destacam-se aqueles que podem ser considerados os filhos da bossa nova, como os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, Edu Lobo e Ruy Guerra, Pingarilho e Marcos Vasconcelos, Dori Caymmi e Néelson Motta, Francis Hime e Lula Freire, Wanda Sá, Wilson Simonal, Orlandivo e Sílvio César. Mais tarde, diversos compositores utilizaram e vêm utilizando o gênero em suas composições, como Chico Buarque, Toquinho, Caetano Veloso, Gilberto Gil, e mais recentemente Cazuza, só para citar alguns.⁴¹⁶

O músico de Juazeiro (BA) tornou-se uma referência para as gerações de sua época, bem como para os artistas contemporâneos, de forma que sua produção musical se sustenta no binômio tradição-permanência. De fato, a batida bossa-novista consagrou João Gilberto nacionalmente e internacionalmente. Nesse sentido,

A batida na bossa-nova possibilita à classe média brasileira uma *tradição* na canção popular. Otto Maria Carpeux define a verdadeira tradição por meio de dois elementos: *escolha* e *continuidade*. Parece-me que os termos são bem adequados para que se possa compreender a importância que assume o ritmo organizado por João Gilberto. Há vários fatos, relatados na história da nossa canção, que apontam para convergência de escolha e continuidade em relação a esse trabalho: a influência do baiano, no meio musical carioca, ao final dos anos 50 e início dos anos 60; a preservação de sua batida na segunda fase da Bossa-Nova, a partir de 1964, quando não mais se canta como e se produzem *músicas de protesto*; o interesse, para canção popular e para o violão, que João desperta em profissionais, de diversos estilos, que amadurecem durante a década de 60 [...].⁴¹⁷

Esses elementos foram fundamentais para se “[...] considerar a gravação de ‘Chega de Saudade’ como marco indiscutível da Bossa-Nova, o que equivale a dizer, como princípio certo de uma tradição classe média na canção popular brasileira”⁴¹⁸. Os antecedentes, a emersão do gênero e a continuidade do ritmo bossa-novista permitem salientar que a maneira de João Gilberto tocar foi decisiva e

⁴¹⁶ INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Bossa Nova. Dados Artísticos. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/bossa-nova/dados-artisticos>>. Acesso em: 28/10/2013.

⁴¹⁷ GARCIA, Walter. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. 1ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.78.

⁴¹⁸ Ibidem, p.79.

representou uma mudança significativa na forma de compor canções populares no Brasil. Assim,

Para que a Bossa-Nova se apresente com um padrão estético e um novo produto no mercado, a batida de João é decisiva, de fato, por representar uma mudança *qualitativa* no estilo da canção. Penso que o *grande salto* a que Tom Jobim se refere deve ser compreendido desse modo: há uma boa *quantidade* de experiências, mas, até que se sintetize a batida, faz-se no máximo um samba *moderno* – sofisticado, despojado e inovador – e a produção, ao fim, não deixa de ser sambacanção; o mesmo acontece com o samba e outros gêneros com toada (“A chuva caiu”, de Jobim e Luiz Bonfá, de 1956), valsa (“Chove lá fora”, de Tito Madi, de 1957) ou baião (“Vida bela”, de Jobim e Vinicius de Moraes, de 1958).⁴¹⁹

A batida do violão de João Gilberto foi transportada para a bateria pelo músico instrumentista Dom Um Romão (1925-2005). Inspirado na maneira como o bossa-novista de Juazeiro (BA) tocava com a mão direita, Romão criou com suas baquetas as frases e rítmicas desse estilo musical. Desse modo,

Observar essas rítmicas na arte do próprio viver é deparar-se com um corpo em movimento, irregular, desobediente, desordeiro. Assim era o modo de tocar de Dom Um Romão que privilegiou a demolição do ritmo regular e contínuo, sugerido já no disco “Canção do Amor de Demais” de 1958, escapando assim dos clichês sobre o instrumento como a mera marcação do compasso. O seu modo de tocar transcendeu o previsível retirando a bateria do anonimato ou do plano secundário em relação aos outros instrumentos; foi um co-autor e compositor da rítmica da bossa nova e não apenas um serviçal da melodia.⁴²⁰

O trabalho musical de João Gilberto desencadeou nos estúdios de gravação, nas décadas de 1960 e 1970, o surgimento de interpretações menos exageradas. Um exemplo de voz não tão “estendida” ocorreu com o cantor Fernando Mendes. Quando ele foi ao encontro do então produtor da Odeon, Miguel Plopschi⁴²¹, na

⁴¹⁹ GARCIA, Walter. **Bim Bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. 1ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p.80. “Por outro lado, [...] a batida da bossa-nova não configura o movimento apenas por estilizar o samba com sua *batida diferente*, mas por indicar um novo parâmetro para estilização de qualquer gênero.”

⁴²⁰ AZEVEDO, Amailton Magno. Elogio das rítmicas negras e mestiças: tropicalismos acústicos na contemporaneidade. **Projeto História**. São Paulo, vol. 43 - “Música e Artes”, Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP, jul.-dez./2011, p.192.

⁴²¹ Miguel Plopschi nasceu na Romênia, chegou ao Brasil em 1964, foi saxofonista da banda The Fevers e passou também pela banda The Originals.

perspectiva de gravar a canção “Cadeira de rodas”⁴²², Plopschi ficou entusiasmado com o tema da música de Mendes porque era pouco “explorado na música popular, embora delicado por mexer com sensibilidades reprimidas. Por isso mesmo o produtor procurou cercar-se de certos cuidados na hora de gravar o tema”⁴²³. Entretanto, o produtor da Odeon impediu Fernando Mendes de soltar a voz. Assim, Plopschi reagiu na hora da gravação:

Pára aí, pára ai. Não é nada disso. O que é que houve? Você já ouviu João Gilberto cantar? Já... então pronto. Olha como João Gilberto canta e agrada ao ouvido de tanta gente. Você não precisa soltar a voz, fica feio. Você não é cantor, você é intérprete. O Agnaldo Timóteo e o Cauby Peixoto podem cantar alto porque eles têm extensão de voz. Você não tem, então procure cantar baixinho, bonitinho, colocadinho.⁴²⁴

Assim como Fernando Mendes, Gilberto Gil também se apropriou da dicção sonora de João Gilberto. O interesse de Gil em aprender a tocar violão aos moldes de João Gilberto levou o jovem de Ituaçu a formar o grupo chamado “Desafinados”⁴²⁵.

Uma das canções que seguiu os rastros bossa-novistas foi “Serenata de teleco-teco”⁴²⁶, com arranjos de samba-telecoteco feitos à semelhança da batida de

⁴²² Fernando Mendes e José Wilson. **Cadeira de Rodas**. Lado A, 1ª faixa, 03min30seg. LP “Cadeira de Rodas”, de Fernando Mendes. EMI Music Brasil, 1975. “A letra narra a história de um amor platônico entre um rapaz tímido e uma moça paraplégica. Segundo o cantor, a ideia da canção surgiu em 1974, durante um show no antigo Cine Glória, em Vitória da Conquista, interior da Bahia. ‘Do palco daquele cinema eu vi que tinha uma menina sentada numa cadeira de rodas assistindo ao show. Ela estava bem à minha frente, cantando, aplaudindo, sorrindo, um sorriso cativante, ali na cadeira de rodas. E aquela imagem me fascinou na hora. A menina tinha uns treze anos e se chamava Lindalva. Me disseram até que ela morava num hospital lá da cidade. Logo depois do show eu falei para o meu parceiro José Wilson: ‘Vamos fazer uma música com esse tema aí, alguém apaixonado por uma menina de cadeira de rodas.’ No hotel mesmo eu já fui procurando a melodia e ele, escrevendo a letra.” ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. 2ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2002, p.319.

⁴²³ Miguel Plopschi. Apud: *Ibidem*, p.319.

⁴²⁴ Apud: *Ibidem*.

⁴²⁵ No início da década de 1960, além de formar o grupo musical, o compositor ingressou no curso de Administração de Empresas na Universidade Federal da Bahia - UFBA, com a idade de 18 anos. Nesse período, na faculdade entrou em contato com a música clássica, “por meio de um grupo de compositores que incluía o suíço radicado no Brasil Walter Smétak e o alemão Hans Joachim Koellreuter”. GILBERTO Gil completa 70 anos nesta terça-feira. **Estadão.com.br**. Cultura. 26 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,gilberto-gil-completa-70-anos-nesta-terca-feira,891760,0.htm>>. Acesso em: 02/08/2013.

⁴²⁶ Gilberto Gil. **Serenata de teleco-teco**. Lado A, 1ª faixa, 02min22seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963. Gravações originais produzidas por Jorge Santos (Povo Petroleiro e Lacerdinha) e Equipe JS. Gravadas em 1963 (exceto Povo Petroleiro e Lacerdinha, gravadas em 1961) no Estúdio JS, Salvador (BA). Supervisor técnico: Américo Ribeiro. Técnico de gravação:

João Gilberto. Na música, Gil mostra os instrumentos do universo do samba – “tamborim, violão”. A lua é um símbolo que se apresenta em vários sambas, e na canção em análise não foi diferente: ela iluminou o grupo de sambistas barulhentos. Uma abordagem pertinente presente na música se refere à perseguição aos sambistas, porque, quando os grupos de serenata tocavam sambas nas ruas ou praças das grandes cidades, frequentemente eram repreendidos pela polícia, conforme retratado no verso “Um guarda a reclamar silêncio”. Outras questões sobre a prática do samba nos centros urbanos podem-se verificar no texto musical:

O tamborim bateu, chamando o pessoal
Um violão gemeu num ritmo legal
E começou assim em plena madrugada
Um tamborim no samba de calçada
Visitando o sono da cidade

A lua a iluminar o grupo barulhento
Um guarda a reclamar silêncio
Silêncio pra quem dorme
E eu, que escuto ao longe
O som do meu teleco-teco
Sinto o romantismo feito à porta
À porta de um boteco

Seresta de samba também tem suavidade
Samba também fala de saudade⁴²⁷

Conforme explicado, Gilberto Gil construiu “Serenata de teleco-teco” a partir das células rítmicas do samba telecoteco, que é considerado “[...] um tipo de samba ágil que tem seus principais elementos rítmicos baseados na divisão sincopada do tamborim”⁴²⁸. Investigar o vestígio sonoro produzido pelo telecoteco possibilita entender que historicamente essa variante de samba antecedeu a bossa-nova

[...] e que influenciou vários músicos e compositores que lideraram esse movimento como é o caso de João Gilberto, um declarado admirador dessa modalidade de samba. A contribuição inovadora, trazida pelo samba-telecoteco para todo o universo do samba, é atribuída ao compositor Geraldo Pereira (1918-1955). Sua maneira de compor, com influência

Djalma Bahia. Disponível em: <http://gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=45#>. Acesso em: 09/10/2013.

⁴²⁷ Gilberto Gil. **Serenata de teleco-teco**. Lado A, 1ª faixa, 02min22seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963.

⁴²⁸ PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros**, para violão. 1ª ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007, p.28.

não distante do coco-de-embolada, trouxe grande vivacidade ao samba tradicional, ainda fortemente preso às articulações do maxixe.⁴²⁹

Cyro Monteiro (1913-1973) tornou-se, na década de 1940, um dos executores e intérpretes do telecoteco. Basta escutar as músicas inseridas nessa modalidade de samba para se perceber que diversas canções do repertório popular brasileiro foram arranjadas por meio das tessituras melódicas do telecoteco. Desse modo, alguns artistas qualificaram esse tipo de samba de “*sincoado*”.

Na composição instrumental para violão “Um abraço no Bonfá”⁴³⁰, de João Gilberto, evidencia-se essa maneira de compor samba. O telecoteco foi utilizado ainda em várias canções de Geraldo Pereira⁴³¹ (1918-1955), as quais foram gravadas e interpretadas por alguns cantores brasileiros e estrangeiros. As composições de Geraldo que se constituíram em sambas tradicionais foram: “Falsa baiana”, “Escurinho”, “Sem compromisso”, “Pisei num despacho” e “Bolinha de papel”.⁴³²

Na composição de Gilberto Gil “Maria Tristeza”⁴³³ observam-se elementos de bossa-nova, bem como que a dicção sonora de Gil se assemelha à de João Gilberto quando interpretou “Maria Ninguém”⁴³⁴. A letra da canção aborda a miséria de Maria e João. Tristeza e pobreza foram acrescentadas nos nomes dos dois personagens. Nesse EP de 1963 o compositor baiano tratou da condição na qual

⁴²⁹ PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros**, para violão. 1ª ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007, p.28.

⁴³⁰ João Gilberto. **Um Abraço no Bonfá**. Lado A, 6ª faixa, 01min35seg. LP João Gilberto: o amor, o sorriso e a flor. Odeon, 1960. Direção musical de Antonio Carlos Jobim. Direção Artística: Aloysio de Oliveira. Disponível em: <<http://www.jobim.com.br/dischist/amorsorr.html>>. Acesso em: 10/10/ 2013.

⁴³¹ “Geraldo Pereira sempre esteve muito próximo da marginalidade carioca e existem histórias fantásticas a seu respeito, quase lendas, que descrevem sua personalidade boêmia e apaixonada. Era frequentador das ruas da Lapa, no Rio de Janeiro, onde se concentrava toda malandragem da época, Conta-se que Geraldo Pereira morreu por causa de um soco que levou de um dos malandros mais polêmicos da cidade maravilhosa do final dos anos 40 e início dos anos 50: Madame Satã.” PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros**, para violão. 1ª ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007, p.29. Ver também: PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. Tese (Doutorado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2005. MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

⁴³² ⁴³² INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Geraldo Pereira. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-pereira>>. Acesso em: 10/10/2013.

⁴³³ Gilberto Gil. **Maria Tristeza**. Lado A, 2ª faixa, 02min23seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963. Disponível em: <http://gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=45#>. Acesso em: 13/10/2013.

⁴³⁴ Carlos Lyra. **Maria Ninguém**. Lado A, 6ª faixa, 02min23seg. LP “Chega de Saudade”, de João Gilberto. Odeon, 1959. Ficha Técnica: João Gilberto - vocal, violão; Antônio Carlos Jobim - direção musical e arranjos; Milton Banana - percussão; Francisco Pereira - fotografias da capa; César Villela - layout.

vivia parte da população brasileira, demonstrando, com essas críticas, engajamento nas questões sociais.⁴³⁵

Maria Tristeza
 Não tem mais o riso das flores da serra
 Não tem mais os olhos mais lindos da terra
 Não tem mais o céu de ilusões pra sonhar

Maria Tristeza
 Não vê mais beleza nas coisas da vida
 Seu mundo de agora é um lar sem comida
 Que o João coitado, tão pobre, coitado
 Não pode aguentar

João Pobreza
 Não tem mais vontade de ter alegria
 Sentindo a miséria matar todo dia
 Seu corpo cansado de não descansar

João Pobreza
 Não tem mais coragem de ter esperança
 Quem vive ao seu lado é a triste lembrança
 Da mesa vazia da pobre Maria
 Querendo chorar, querendo chorar, querendo chorar⁴³⁶

Em “Vontade de amar”⁴³⁷, Gil canta à maneira de João Gilberto. O desenho melódico e o encadeamento harmônico dessa canção se aproximam do modus operandi dos arranjos do músico de Juazeiro da Bahia no LP “Chega de saudade”⁴³⁸. A comparação do sambinha com seu amor foi articulada na música e

⁴³⁵ Sobre música engajada ver: CANTON, Ciro Augusto Pereira. “**Nuvem no céu e raiz**”: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, São João del-Rei, 2010. NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **Anais eletrônicos do IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM**. Cidade do México, abr./2002. MACEDO, Thiago Hausner de. **Sá, Rodrix e Guarabyra**: os parceiros da música bonita (1965-1980). Dissertação (Mestrado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2011. NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Danião Aarão (Orgs.). **Nacionalismo e reformismo radical**. Coleção “As esquerdas no Brasil”. 1ª ed., vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.585-617. RIDENTI, Marcelo Siqueira. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro, Record, 2000. Idem. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. Unesp, 1993. ZAN, José Roberto. **Do fundo do quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Campinas-SP, 1996.

⁴³⁶ Gilberto Gil. **Maria Tristeza**. Lado A, 2ª faixa, 02min23seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963.

⁴³⁷ Gilberto Gil. **Vontade de amar**. Lado B, 1ª faixa, 01min24seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963. Disponível em: <http://gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=45#>. Acesso em: 13/10/2013.

⁴³⁸ João Gilberto. **LP Chega de Saudade**. Odeon, 1959.

expressou a dor do sujeito – “Quebrado assim num samba é tão difícil de cantar”. No último verso o compositor enfatiza: “Que o samba assim fica até mais bonito/ Eu cantando não sinto vontade de amor”. O que se verifica no texto musical:

Meu sambinha foi brincar, caiu
Ficou quebrado, sem querer partiu
E hoje ao meu lado, coitado
Se queixa da sorte partida que a vida lhe deu

A ternura que eu sonhei sumiu
Fiquei de lado e o meu amor fugiu
E abandonado sou mais um coitado
Que a sorte sem sorte, sem trégua, escolheu

Quebrado assim num samba é tão difícil de cantar
Tão triste, amargurado, eu não consigo mais sonhar

Resolvemos nos unir, surgiu
Novo calor o coração sentiu
Que o samba assim fica até mais bonito
Eu cantando não sinto vontade de amor⁴³⁹

Na música “Meu luar, minhas canções”⁴⁴⁰ os arranjos seguem os mesmos moldes do universo melódico e harmônico bossa-novista. O texto musical mostra que a lua exerceu inspiração para que o compositor sozinho falasse das “Doces canções de amor e paz”. Diferentemente do que declaravam os cantores do sambacção, “Dores, rancores e mágoas/ Não turvaram as águas/ Do meu rio de recordações”. Embora nas canções de Luiz Gonzaga a saudade fosse marcada por dores, nessa música de Gil, “A saudade não me faz chorar”, conforme se observa no texto musical:

Sozinho, canto ao luar
Doces canções de amor e paz
Lembro a ventura de um viver
A candura de um ser
Lembro tudo em minha voz

Dores, rancores e mágoas
Não turvaram as águas
Do meu rio de recordações
Esqueço o triste

⁴³⁹ Gilberto Gil. **Vontade de amar**. Lado B, 1ª faixa, 01min24seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963.

⁴⁴⁰ Gilberto Gil. **Meu luar, minha canções**. Lado B, 2ª faixa, 03min31seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963.

Sei que ainda existe
Meu luar, minhas doces canções

Madrugadas tão bonitas trazem inspiração
Lembram toda a maravilha de amar
E apesar de ter comigo a saudade
A saudade não me faz chorar⁴⁴¹

Seguindo o diapasão bossa-novista, pode-se verificar que esse movimento “[...] revolucionou o ambiente musical brasileiro: nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas [...]”⁴⁴². A relação dialógica estabelecida entre as sonoridades brasileiras, precisamente o samba, o samba-canção e outros sons como o *jazz* e o *be-bop*⁴⁴³ (concepção jazzística surgida mais recentemente) estadunidense, forjou a bossa-nova.

A incorporação bossa-novista do be-bop remete à ideia de mestiçagem e hibridismo. A primeira noção “fornece o privilégio de se pertencer a vários mundos numa só vida”⁴⁴⁴, enquanto a segunda trata de fusões ou misturas culturais produzidas no interior “de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico – a Europa cristã, a Mesoamérica, entre tradições que, muitas vezes, coexistem há séculos”⁴⁴⁵. A partir desse postulado compreende-se que:

Mestiçagem e hibridação dizem respeito tanto a processos objetivos, observáveis em fontes variadas, como à consciência que têm deles os atores do passado, podendo essa consciência se expressar tanto nas manipulações a que eles se dedicam, como nas construções que elaboram ou nos discursos e condenações que formulam.⁴⁴⁶

⁴⁴¹ Gilberto Gil. **Meu luar, minha canções**. Lado B, 2ª faixa, 03min31seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963.

⁴⁴² BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.17.

⁴⁴³ “O *be-bop*, aparecendo em 1945 aproximadamente, foi a princípio pouco conhecido fora dos Estados Unidos, somente começando a popularizar-se a partir de 1949 no exterior e mesmo na própria nação norte-americana: transbordara do pequeno círculos de músicos que o praticavam e ganhara a adesão de muitos outros da nova e velha guarda.” Ibidem, p.18.

⁴⁴⁴ GRUZINSK, Serge. **O pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.320. O processo de mestiçagem ocorre quando “[...] os elementos opostos das culturas em contato tendem a se excluir mutuamente, eles se enfrentam e se opõem uns aos outros; mas ao mesmo tempo, tendem a se interpenetrar, a se conjugar, a se identificar. Foi esse enfrentamento que permitiu a emergência de uma cultura nova mestiça ou mexicana - nascida da interpenetração e da conjugação dos contrários”. Ibidem, p.48. Para maior aprofundamento sobre essas categorias ver também: FANTINI, Marli. Águas Turvas, identidades quebradas. In: ABDALA, Benjamin (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004, p.173.

⁴⁴⁵ GRUZINSK, op. cit., p.62.

⁴⁴⁶ Ibidem, p.62.

Ao se caracterizar o be-bop como estilo de música que emergiu a partir dos processos de mestiçagem e hibridação, comprova-se nessa maneira de produção musical certa desentoeção em relação ao “jazz tradicional das *big bands*, as ‘orquestras’ de jazz das décadas de 1930 e 1940, ao fazer um som mais experimental e mais propenso à audição que à dança”⁴⁴⁷. A transformação e incorporação de outras sonoridades das comunidades acústicas nos Estados Unidos favoreceram a emergência do *cool jazz*⁴⁴⁸. No que diz respeito a esse estilo musical,

[...] há um consenso quanto à importância de “Birth of the Cool”, disco lançado em 1949 pelo trompetista Miles Davis (1926-1991), para a criação da tendência musical, assim como há quem considere o saxtenorista Lester Young (1909-1959) um precursor do estilo. Em termos musicais, o *cool jazz* representou uma reação mais cerebral e camerística à tórrida sintaxe do *bebop*, estilo que se desenvolveu a partir da década de 1940 na cena jazzística e que transformou profundamente o jazz.⁴⁴⁹

Para se chegar à eclosão desse estilo, emergiram antes inúmeros compositores e gêneros que culminariam na fórmula exata bossa-novista. O processo de elaboração dos compositores que posteriormente se filiariam à bossa-nova estabeleceram maneiras de interpretação análogas ao *cool jazz*, o que se constata no diálogo a seguir:

O *cool jazz* é elaborado, contido, anticontrastante. Não procura pontos máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como normalmente fala. Não há sussurros alternados com gritos. Nada de paroxismos. Dick Farney, ao surgir em nossa música popular, já canta quase propriamente *cool*, derivando seu estilo de Frank Sinatra. Lúcio Alves, embora mais apegado a procedimentos tradicionais, foi na época outro cantor que inovou a interpretação, ambos se impuseram rapidamente. Deve-se observar aqui, de passagem, que Dick Farney, pianista de grandes méritos, passou mesmo a tratar as novas composições brasileiras como se fosse *be-bops*.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ NAVES, Santuza Cambraia. Os 50 anos da bossa nova – uma estética despojada. **Ciência Hoje**. Edição 246, Instituto CH, mar./2008, p.23.

⁴⁴⁸ No *cool jazz*, ao contrário do que sucedia no *hot*, os intérpretes são músicos de conhecimento técnico apurado e, embora não dispensem as improvisações, procuram dar à obra uma certa adequação aos recursos composicionais de extração erudita. *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p.23.

⁴⁵⁰ BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: In: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.18-19.

Como discutido anteriormente, o surgimento do jazz esteve vinculado à intersecção das três tradições culturais europeias: a francesa, a espanhola e anglo-saxã. Assim, vale enfatizar que a inter-relação da música africana com a Espanha

[...] deu ao jazz apenas uma “nuança espanhola”, para usar as palavras do pioneiro da música de New Orleans, Ferdinand “Jelly-Roll” Morton: uma mistura de certos tipos de ritmo, como a *tangana* ou a *habanera*, que, como já disse W. C. Handy, causou uma reação especialmente contundente no meio dos negros do continente. A adoção deliberada de ritmos afro-cubanos no jazz moderno incluindo a importação e percussionistas de rituais afro-cubanos como Chano Pozo não pertence à pré-história do jazz. Cabe dizer que a música afro-latino-americana, que talvez seja a única linguagem musical moderna capaz de competir com jazz em termos de sua capacidade de conquistar outras culturas, seguiu seu próprio caminho, sobrepondo-se apenas marginalmente ao jazz.⁴⁵¹

A estética musical e cultural francesa tornou-se importante na cidade de New Orleans em razão do crescimento significativo da libertação da população negra escravizada, de maneira que a base francesa serviu também como textura para a construção do jazz nessa região. Nesse sentido, vale esclarecer a assimilação da cultura francesa pelo ex-escravos:

[...] em New Orleans: os *gens couleur* ou *créoles* de ascendência francesa, eram geralmente constituídos pela ex-amantes de colonizadores franceses e seus descendentes. Os *créoles* a levaram para os negros de classes inferiores quando, nos anos 1880, o aumento da segregação os privou de sua posição privilegiada. A instrumentação do jazz de New Orleans da primeira fase, que é essencialmente igual à das bandas militares, a técnica instrumental especialmente notada na especialidade francesa, os instrumentos de sopro, o repertório de marchas, quadrilhas, valsas e coisas do gênero são indubitavelmente franceses, como também o são o dialeto e os nomes de muitos dos primeiros músicos (*créoles*) de New Orleans, Bechet, Dominique, St. Sir. Cyr, Bigard, Picou, Piron e tantos outros.⁴⁵²

As raízes da cultura anglo-saxã contribuíram esteticamente para o jazz estadunidense. Os princípios fundamentais para essa construção são: “[...] a língua inglesa, a religião e a música religiosa dos colonizadores e, em menor escala suas

⁴⁵¹ HOBBSAWN, Eric. **A História Social do Jazz**. 5ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.61-2.

⁴⁵² Ibidem, p.62.

canções folclóricas seculares e sua folclórica em geral”⁴⁵³. A música popular comercial tornou-se um elemento importante no desenvolvimento do jazz. Por esse viés, acredita-se que isso seja um quarto componente para a tessitura do jazz no território dos USA. Nesse arcabouço discursivo, entende-se que “[...] a música popular comercial [...] é, ela mesma, uma mistura de todos os tipos de elementos, incluindo, mesmo antes do triunfo da linguagem do jazz ‘diluído’, alguns elementos negros”⁴⁵⁴.

Para se compreender a musicalidade de Gilberto Gil é necessário analisar ainda a presença da música caribenha na paisagem sonora de Salvador. Foi entre as décadas de 1940 e 1960 que se constatou a presença dos ritmos bolero, rumba e merengue na cultura sonora soteropolitano. Na adolescência de Gil, nas festas em Salvador, presenciava um repertório de músicas cubanas:

Havia as festas com a música de Bienvenido Granda – cantor cubano de boleros e tangos que tinha o apelido de *el bigode que canta* – ou do famoso conjunto também cubano La Sonora Matancera, que surgiu na década de 1920 na cidade de Matanzas. Naquela época, a salsa e toda música cubana estavam na moda e os bailes também incluíam os sambas, os boleros, os discos do pianista e compositor Waldir Calmon, grande sucesso nos anos 1950.⁴⁵⁵

Os deslocamentos sonoros caribenhos e sua territorialização em Salvador e em outras partes do Brasil colaboraram de maneira significativa para a construção do cancionário brasileiro. Nesse sentido, cabe analisar como se configurou esse tipo de música em território nacional.

⁴⁵³ HOBBSAWN, Eric. **A História Social do Jazz**. 5ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.63.

⁴⁵⁴ Ibidem, p.63. “Os pressupostos historiográficos apontam quatro momentos referentes a essa sonoridade: Cerca de 1900-1917, quando se tornou a linguagem da música popular negra em toda América do Norte, enquanto alguns de seus aspectos (síncope e ragtime) tornaram-se componentes permanentes de Tin Pan Alley; de 1917-1929, quando o jazz “estrito” se expandiu muito pouco, mas evoluiu muito rapidamente, e quando uma infusão de jazz altamente diluída veio a ser a linguagem dominante de dança ocidental urbana e nas canções populares; 1929-1941, quando o jazz começou propriamente sua conquista de públicos minoritários europeus e músicos *avant-gard*, e sua forma bem diluída – o *swing* – entrou para música pop de maneira permanente. Seu verdadeiro internacional, a penetração de linguagens ainda mais puras de jazz na música pop – jazz de New Orleans, jazz moderno, *avant-gard* e os blues *country* e gospel – ocorreram a partir de 1941.” (p.75)

⁴⁵⁵ GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina (Orgs.). **Gilberto bem perto**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.49. “[...] a cena musical da década de 1950 foi relegada a uma espécie de entrelugar na história da música popular brasileira. Perdida num vão da memória, espécie de limbo entre os gloriosos anos 1930 e a mítica década de 1960, os anos 1950 passaram a ser sinônimo de música de baixa qualidade, representada por boleros exagerados, sambas pré-fabricados e trilha sonora de quermesse.” NAPOLITANO, Marcos. **Síncope das idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p.63.

Tomemos o bolero, o primeiro destes estilos a chegar aqui. O mais provável é que seu nascimento tenha se dado em Cuba. Entretanto, é como *música romântica mexicana* que se populariza em todo o continente americano e em alguns países da Europa. O primeiro nome destacado do bolero a se apresentar no Brasil é o mexicano Augustín Lara [1900-1970], seguido de Pedro Infante [1917-1957] e Jorge Negrete [1911-1953], também mexicanos.⁴⁵⁶

A emersão do bolero aconteceu no Brasil por meio do filme *Santa: o destino de uma pecadora* (1945). Nessa película Orlando Silva (1915-1978) lançou Augustin Lara a partir de um bolero. A versão da música coube a Geber Moreira, que definiu “Pecadora” como título da canção. A territorialização do bolero no Brasil impulsionou os compositores brasileiros à criação de músicas a partir desse ritmo.⁴⁵⁷

Os estudos sobre a Tropicália foram fundamentais para a construção do próximo item. Para os integrantes do movimento tropicalista, o baião foi sua base rítmica, muito embora as outras sonoridades brasileiras e suas fusões com outros “sons universais”⁴⁵⁸ também tenham contribuído para a construção das rendas sonoras do movimento.

3.3 “À PROCURA DA BATIDA PERFEITA”: BAIÃO E TROPICÁLIA

Corre a batida é minha
 Cheguei primeiro
 Não ri faz a fezinha
 Que é tudo por dinheiro
 Solto na Babilônia
 E lá procurar a paz
 Perderam o Manual
 E agora como faz?
 [...]

⁴⁵⁶ MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. **Revista Brasileira do Caribe**. Brasília, vol. IX, nº. 18, jan.-jun./2009, p.366. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159113069003>>. Acesso em: 20/09/2013.

⁴⁵⁷ Sobre esse assunto ver: FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁴⁵⁸ “Os jovens baianos eram devotos de João Gilberto, o inovador musical da bossa-nova, mas se sentiam cada vez mais frutados com uma comunidade artística que definia as prioridades estéticas segundo as necessidades do nacionalismo cultural. Por isso Gil e Caetano desenvolveu o que chamaram de ‘som universal’, apresentado pela primeira vez durante um festival de música transmitido pela televisão em 1967.” DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Unesp, 2009, p.24.

Eu vô no Samba, pra lá que eu vou (À procura da batida perfeita)⁴⁵⁹

A batida da canção em qualquer parte do mundo tornou-se elemento fundamental na enunciação de um ritmo. De certa maneira, os movimentos musicais brasileiros se lançaram à “procura de uma batida perfeita”. Isso foi constatado na inquietação dos tropicalistas ao perscrutar uma sonoridade e *performance* que agradasse ao público/ouvinte. Muitos desses sons foram “arranjados” na perspectiva de provocar nos interlocutores impactos e, muitas vezes, os levou a situação de estranhamento. Além de se colocarem como elementos rítmicos tidos como “novos”, tornaram-se vanguarda e serviram como parâmetros para outros movimentos musicais.

Percebem-se muitas vozes tropicalistas na estética do Manguebeat. Seguindo essa ideia, esse movimento foi um produto dessa movimentação cultural, ele constituiu um “processo de atualização das tradições musicais pernambucanas que, em certa medida, equipara-se com que os tropicalistas propuseram no final dos anos 1960, tendo inclusive o mesmo tipo de oposição das vozes mais tradicionais”⁴⁶⁰.

O estranhamento da performance tropicalista foi comprovado em gestos, na utilização de roupas e cabelos compridos e, sobretudo, no uso de expressões de língua estrangeira nas formas de composição. Na maioria das vezes, os gestos e a performance não eram entendidos ou, quando compreendidos, percebidos como extravagância.

[...] um detalhe engraçado, no show do Caetano de 1968. Ele estava com essa mania de se jogar no chão, fazer aquelas coisas, de gritar. Coisa que a gente não estava entendendo direito. E nós fomos ver esse show do Caetano na Sucata, a boate carioca. Estávamos assistindo ao show e eu não estava entendendo nada, e fui ao banheiro. Quando cheguei lá encontrei Erasmo Carlos [...] Não cruzávamos muito, não, esse negócio de Jovem Guarda e MPB, não é? Quer dizer, ele sabia quem eu era. Eu sabia quem ele era e tal. Ele olhou para mim

⁴⁵⁹ Davi Corcos e Marcelo D2. **À procura da batida perfeita**. 2ª faixa, 03min04seg. CD À procura da batida perfeita, de Marcelo D2. Mr Bongo Recordings, 2004. Disponível em: <<http://www.discogs.com/Marcelo-D2-Looking-For-The-Perfect-Beat/release/1599723>>. Acesso em: 17/10/2013.

⁴⁶⁰ VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p.78.

assim: “Pô, não estou entendendo nada” [risos]. Eu falei: “Eu também não”.⁴⁶¹

Como propalado nos textos e depoimentos dos tropicalistas, o baião foi a base para construção musical desse movimento. Importante também não esquecer que os estilos musicais e elementos sonoros – como o samba, a bossa-nova, a jovem guarda, o “brega” (cafona), os ritmos nordestinos, o rock, entre outros – ajudaram a construir esse imenso tecido rítmico tropicalista. Apesar das colaborações de outros ritmos para a tessitura sonora tropicalista, ressalta-se que o baião e as sonoridades nordestinas foram fundamentais para instituir os aspectos de brasilidade. Caetano explicou que o baião efetivamente foi a base da Tropicália:

[...] por baixo de tudo estava o ritmo do baião, por baixo de todas as experimentações as relações com o rock moderno internacional, o neo rock-and-roll inglês, o cinema de Godard, a música experimental, tudo que havia. Mas, por baixo, como lastro o baião.⁴⁶²

A Tropicália foi profundo na construção de um processo de hibridação⁴⁶³, gerando experimentações estéticas que transcendiam os aspectos da musicalidade. O movimento estabeleceu diálogos e códigos semióticos em várias áreas artísticas, ou seja, ao atuarem dessa maneira, os tropicalistas “fizeram da canção popular o *locus* por excelência do debate entre diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais”⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ Miltinho MPB4, depoimento em julho de 2010. Apud: TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta, 2013, p.118. Ver: TERRA, Renato; CALIL, Ricardo (Diretores). **Uma noite em 67**. Filme documentário, 2010. Coprodução: VideoFilmes e Record Entretenimento. Produção executiva: João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos. Consultoria: Zuza Homem de Mello. Direção de fotografia: Jacques Cheuiche. Som: Valéria Ferro. Montagem: Jordana Berg. Mixagem: Denilson Campos. Produção: Beth Accioly. Coordenação de produção: Carolina Benevides. Coordenação de finalização: Bianca Costa. Pesquisa: Antonio Venancio. 84min59seg. Trecho: 69 min.

⁴⁶² Cf.: FERREIRA, Lírio (Diretor). **O Homem que Engarrafava Nuvens**. Trecho: 01min20 seg. Total Entertainment, 2009. Um exemplo claro sobre o dialogismo estabelecido com as sonoridades gonzagueanas foi “*Tropicália*, música com estrutura rítmica de baião, arranjada por Júlio Medaglia e inspirada no samba ‘Coisas Nossas’ de Noel Rosa”. VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)**. São Paulo: Humanistas/ FFLCH/ USP, 2004, p.141. Ver: BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. São Paulo: Azougue, 2003. MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

⁴⁶³ Ver: CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ªed. São Paulo: Edusp, 2003. VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

⁴⁶⁴ NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001, p.47. Consultar: MACHADO, Duda. Adolescente somava o delírio e a crítica. **Folha de São**

Explica-se, a partir desse procedimento, a participação no movimento de poetas (Torquato Neto e Capinam), músicos de formação erudita (Rogério Duprat e Júlio Medaglia) e de extração popular (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e os Mutantes), e artistas plásticos (Rogério Duarte). E não se tratava apenas de uma articulação entre diferentes especialidades, pois Caetano Veloso e Gilberto Gil, os músicos que pensaram as bases da tropicália, orientavam-se por princípios mais gerais, sem se restringirem a meras questões de técnica musical.⁴⁶⁵

O tropicalismo se construiu em multífaces e em seu interior se instauraram elementos da bricolagem, da alegoria, do barroco, da antropofagia oswaldiana, entre outros. Nessa perspectiva, a Tropicália se constituiu numa

[...] operação típica daquilo que Lévi-Strauss denomina de bricolagem intelectual: a construção de um conjunto estrutural não como uma técnica estereotipada, mas como uma técnica empírica, sobre um inventário de resíduos e fragmentos de acontecimentos. Em suma, embora ainda se utilize da linguagem discursiva, Caetano não a usa linearmente, mas numa montagem de “fotos e nomes”, numa justaposição de frases-feitas ou numa superposição de estilhaços sonoros.⁴⁶⁶

A postura dos tropicalistas, em especial Gilberto e Torquato Neto, foi de confrontar as aberrações. Com efeito, eles incorporaram

[...] acintosamente as renitências líricas, caricatas e sinistras do velho Brasil, filtrando-as parodicamente “à luz branca do ultramoderno”, do olhar estrangeiro, da tecnologia de ponta. Assim, numa operação antropofágica desmistificadora, trouxe à tona, como um segredo subitamente revelado, esse caldo de cultura recalcado pela estética idealizante do período anterior: o desbragado sentimentalismo do universo rural, o oficialismo da retórica bacharelesca, o exotismo da paisagem tropical, o *kitsch* da vida suburbana, a estreiteza de horizontes da pequena burguesia católica “em volta da mesa” (“Eles”), “na

Paulo. Suplemento “Mais!”. São Paulo, 8 ago. 1992. MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais** – solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000. NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.18, nº. 35, p.53-75, 1998. NAVES, Santuza Cambraia. **Do samba canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Mauad/ Faperj, 2001. Idem. Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista. In: TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza (Org.). **Minorias silenciadas**. São Paulo: EDUSP, 2002.

⁴⁶⁵ NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001, p.47.

⁴⁶⁶ CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.163. Ver: MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular**. São Paulo: Global, 2003. SANCHEZ, Pedro Alexandre. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo, 2000.

sala de jantar” (“Panis Et Circenses”, parceria com Gil), e o *glamour* vulgar dos bens de consumo – a “margarina”, a “gasolina” (“Baby”) –, e das paisagens criadas pelos logotipos, como “a lua oval da Esso” (“Paisagem Util”). E o fez inventariando oposições simples (arcaico-moderno, local-universal, sério-derrisivo, miragem revolucionária-molecagem carnavalesca) para devorá-las antropofagicamente, como que a realizar a máxima oswaldiana de transformar o “tabu em tótem”.⁴⁶⁷

A preocupação dos tropicalistas era buscar o nacional. Nesse sentido, os letristas, músicos e arranjadores tropicalistas articularam os sons ditos universais com os nacionais, na perspectiva de criar uma brasilidade aos moldes da Semana de Arte Moderna de 1922, porém com a inserção de novos elementos (como por exemplo a utilização de símbolos da cultura de massa). Desse modo, “para avaliar plenamente a importância da Tropicália, é necessário primeiro examinar os movimentos literários e os fenômenos musicais precedentes que contribuíram para o que se considerava a ‘cultura nacional’”⁴⁶⁸. Observa-se que:

O Modernismo reuniu artistas em grande parte comprometidos com a renovação estética das artes e letras brasileiras e com a articulação de uma cultura nacional ao mesmo tempo “original” (i.e., enraizada nas culturas populares do Brasil) e “moderna” (i.e., com base nas tendências literárias contemporâneas internacionais). A síntese da originalidade nativa e da técnica cosmopolita criaria, como propôs Oswald de Andrade, uma “poesia de exportação”, capaz de causar impacto internacional. O Brasil deixaria de apenas importar e passivamente consumir a cultura dos países dominantes; passaria a ser um exportador de cultura.⁴⁶⁹

É preciso assinalar que as preocupações sobre o nacionalismo musical brasileiro foram discutidas em ensaios e publicações de Mário de Andrade (1893-

⁴⁶⁷ WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005, p.47. PAIANO, Enor. **Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil**. São Paulo: Scipione, 1996. VIANNA, Hermano. A epifania tropicalista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 set. 1999.

⁴⁶⁸ DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Unesp, 2009, p.22.

⁴⁶⁹ Ibidem, p.29. Para Mário de Andrade: “[...] o critério para definição da música brasileira devia ter fundamentação social, não filosófica, um ‘critério de combate’ que desmascara uma ‘força antinacional e falsificadora’ na cultura brasileira.” (p.40) Sobre essa discussão consultar: WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004.

1945)⁴⁷⁰. O propósito desse modernista foi de “defender com veemência a construção de um projeto em prol da criação de uma teia de significantes representativos da música brasileira nacionalista”⁴⁷¹. Nessa perspectiva, o autor de *Macunaíma*:

Havia proposto, no final dos anos vinte, aos compositores em formação, a pesquisa intensa do folclore brasileiro como etapa inicial e imprescindível à conquista da liberdade estética. Segundo ele, o compositor deveria procurar diluir esse material popular, elaborando uma obra de caráter nacional (que fundisse os ritmos, formas, timbres e regionalismos apreendidos) para, finalmente, ser capaz de produzir uma música “autônoma”, isenta de exotismo, ufanismo ou reprodução de modelos europeus.⁴⁷²

Uma das referências para Gil, Torquato e Caetano era Oswald de Andrade (1890-1954). Assim, pode-se notar que os vestígios deixados pelos escritores modernos impulsionaram o movimento tropicalista⁴⁷³. Caetano Veloso comentou o que a produção oswaldiana provocou em sua vida:

Quando eu disse a Augusto o efeito que o contato com Oswald tinha produzido em mim, ele logo animou-se a me passar os textos de Décio e Haroldo, e considerou o meu entusiasmo uma confirmação a mais das afinidades entre eles, concretos, e nós tropicalistas. Através de Augusto e de seus companheiros tomei conhecimento da poesia a um tempo solta e densa, extraordinariamente concentrada de Oswald.⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1975. Idem. **Pequena História da Música**. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. Idem. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1965. Idem. **Pequena História da Música**. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. Idem. **Música, doce música**. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

⁴⁷¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal da Cultura, 1992, p.271.

⁴⁷² Idem. **Música no Brasil: história e interdisciplinariedade. Algumas interpretações (1926-1980). História em debate**. Atas do XVI Simpósio Nacional de História. Rio de Janeiro: ANPUH/CNPQ, 1991, p.162.

⁴⁷³ Não foi somente com os modernistas que os tropicalistas mantiveram diálogos, mas também com os poetas concretistas: Augusto de Campos, seu irmão Haroldo de Campos (1929-2003) e Décio Pignatari (1927- 2012). Ver em: SANTAELLA, Maria Lúcia. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1984.

⁴⁷⁴ VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p.241.

Vale salientar que a relação harmônica musical do baião com outros gêneros possibilitou à Tropicália uma espetacular virada estética⁴⁷⁵ de linguagem. No meio tropicalista, a fusão do baião com outras sonoridades gerou o que se denomina esteticamente de hibridação musical. Cabe assinalar que a batida foi um elemento fundamental de sustentação musical dos tropicalistas. Nesse sentido, salienta-se que a batida facilita o reconhecimento do gênero na música por parte dos ouvintes.

A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas, antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente *deu o tom*.⁴⁷⁶

A Tropicália, mesmo utilizando a batida do baião e de outros sons, empenhou-se em trilhar pelo viés de construir o chamado “som universal”. Desse modo, o movimento tropicalista não teve tempo suficiente para se constituir como um gênero musical. Movidos pela batida do rock inglês, os artistas procuravam uma sonoridade que pudesse revolver o cancionário popular brasileiro:

Depois do impacto dos Beatles causado sobre nós, e de toda aquela música que vinha junto com eles, do pop americano, do pop rock inglês e da minha visita ao Nordeste brasileiro, e também com os impactos muito fortes da música local, da música regional, das manifestações típicas da música nordestina sobre mim, enfim, tudo isso provocou em mim um desejo muito grande de revolver de uma forma mais generosa, mais ampla, mais ousada o terreno todo. Arar de novo o terreno, replantar semear coisas novas, trazer sementes novas, misturar as coisas para criar novas plantas, misturar laranja com mamão, o abacateiro que amanhecerá tomate, anoitecerá mamão, que eu vim fazer depois em “Refazenda”. Essa ideia de “Refazenda” já estava nisso tudo, porque a gente acreditava

⁴⁷⁵ Os postulados teóricos sobre “a estética moderna procura fazer do belo, apenas um dos tipos possíveis de algo mais amplo, que os pós-kantianos chamaram de Estético e que, aqui, chamamos de Beleza. Já examinamos tal problema antes, dando razão àqueles que assim agem; pois não se pode compreender que se confundam sob uma só denominação o Belo, que só desperta sentimentos agradáveis e serenos na sua fruição, e outros tipos de Beleza, como, entre outros, o Trágico, cuja fruição é misturada de sensações de ‘terror e piedade’, segundo acentuava Aristóteles.” SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p.105.

⁴⁷⁶ SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Zahar, 2001, p.14.

que o mundo estava mudando, que a internacionalização nesse sentido globalizante, já se insinuava ali.⁴⁷⁷

Os tropicalistas, na década de 1960, percebiam uma internacionalização crescente. Esse fenômeno causou neles um enorme *frisson*. Para Gil, esse projeto de abrangência internacional chegava

[...] com uma intensidade muita grande, e nós éramos fascinados por ela, pelos sentidos que ela teria e viria a ter depois, de promover intercâmbios e aprofundamentos importantes de diálogos entre esses povos, essas nações e culturas.⁴⁷⁸

Essas modificações em escala global possibilitaram a Gilberto Gil e Torquato Neto compor canções em que se articulavam as tradições populares regionais, mas também os tropicalistas se deslumbravam com as motivações provocadas pela cultural pop internacional,

[...] fascinados pelos meninos que eram os idealizadores dessas novas articulações, como os Beatles, os Rolling Stones, os grandes artistas americanos, os Mutantes, o Made in Brazil, e também a Banda de Pífanos de Caruaru, representando aquela coisa *roots*, de raiz brasileira... Enfim, tudo isso estava no panorama, portanto era isso que nos motivava [...].⁴⁷⁹

Foi imprescindível para a realização estética tropicalista a presença do maestro Rogério Duprat (1932-2006)⁴⁸⁰. Em virtude da participação de Júlio Medaglia como jurado no III Festival de Música Popular Brasileira, realizado no dia 06 de outubro de 1967, no Teatro Paramount da TV Record, o maestro Duprat foi indicado por Medaglia para fazer os arranjos da canção “Domingo no parque”⁴⁸¹. Essa música era uma das mais esperadas pelo público da noite, propalava-se pelos

⁴⁷⁷ Gilberto Gil. Apud: TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta, 2013, p.163-4.

⁴⁷⁸ Apud: TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta, 2013, p.164.

⁴⁷⁹ Gilberto Gil. Apud: Ibidem, p.164.

⁴⁸⁰ Os maestros Rogério Duprat, Damiano Cozella e Júlio Medaglia se tornaram os principais arranjadores dos tropicalistas. Eles se dedicaram à música moderna, tendo estudado com os compositores Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Pierre Boulez. LOPES, Paulo Eduardo. **A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo**. Campinas, SP: Pontes, 1999, p.112.

⁴⁸¹ Gilberto Gil. **Domingo No Parque**. Lado 2, 5ª faixa, 03min43seg. LP “Gilberto Gil”. Philips, 1968. Para saber mais sobre os festivais consultar: ALVES, Valéria Aparecida. **Pra não dizer que não falei dos festivais: música e política na década de 60**. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2001.

quatro cantos do teatro “que Gil faria uma experiência misturando erudito com iê- iê- iê e popular”⁴⁸².

De fato, havia um pouco de cada, mas o que se viu naquela primeira apresentação é que ele injetara, antes de tudo, o ritmo da capoeira, para depois orientar Rogério Duprat, autor do célebre arranjo no sentido de acrescentar contornos do erudito e do rock, como George Martin fizera no disco dos Beatles que o fascinava. Dessa maneira, soaria natural a aparente incoerência da participação do berimbau – principal instrumento na capoeira – ao lado do som que caracterizava a nova proposta musical, o da guitarra elétrica, considerada um insulto pela torcida da linha esquerdista. O impressionante arranjo de Rogério Duprat permitiu que tamanho vácuo proveniente das diferentes genealogias musicas entre berimbau e guitarra pudesse desaparecer, fundido ambos para se integrarem harmoniosamente com a orquestra.⁴⁸³

A noção de brasilidade, para Duprat e Gil, tinha de vir a partir da fusão das sonoridades nacionais com as universais. O compositor baiano pensava os arranjos de “Domingo no parque” de modo semelhante ao que a banda inglesa Beatles fizera em *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club*. Para realizar tal empreendimento, o maestro Duprat apresentou a Gil a banda *Os Mutantes*, que participou do arranjo. Esse processo de criação estética Gil explicou “como procedimento de mistura, próprio da linguagem carnavalesca associada à prática antropofágica oswaldiana”⁴⁸⁴.

Nessa canção apresentou-se um movimento de contradições e oposições “em que o tradicionalismo da sociedade representado pelos instrumentos de corda e sopro de origem clássica, é contraposto ao grito libertário instaurado nos instrumentos da música moderna como a bateria, a guitarra e o contrabaixo elétrico”⁴⁸⁵. Na escuta da música observa-se uma produção de imagens

⁴⁸² MELO, Zuzi Homem de. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003, p.195.

⁴⁸³ Ibidem, p.195. “Esse recurso de fazer coexistir elementos aparentemente disparatados, em uma mesma canção tornou-se uma de suas marcas estilísticas como arranjador. E além disso, não se pode esquecer que Duprat, como compositor de trilhas sonoras, trouxe ao seu trabalho de arranjador influências dessa experiência.” GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat**: Sonoridades múltiplas. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.94.

⁴⁸⁴ FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000, p.22.

⁴⁸⁵ SORROCE, Danilo Sérgio. **Domingo no Parque**: Canção e poética de Gilberto. Campinas-SP: Komedi, 2005, p.72. A música em análise, segundo Gil, “joga palavras música, som, ideia, numa montagem dentro dos moldes da arte de comunicação moderna: o *lay-out*, a *arrumação*, *arte final*”. Cf.: SOARES, Dirceu. A música é Gil, é pop. *Jornal da Tarde*, 20 out. 1967. Apud: RISÉRIO, Antonio (Org.). **Gilberto Gil**: Expresso 2222. Salvador: Corrupio, 1982, p.18.

cinematográficas. Nela há uma combinação de gritos, palavras, ruídos, música e letra introduzidos simultaneamente com vozes em rotação.

[...]

Juliana na roda com João
 Uma rosa e um sorvete na mão
 Juliana, seu sonho, uma ilusão
 Juliana e o amigo João
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa - ô, José
 A rosa e o sorvete - ô, José
 Oi, dançando no peito - ô, José
 Do José brincalhão - ô, José

O sorvete e a rosa - ô, José
 A rosa e o sorvete - ô, José
 Oi, girando na mente - ô, José
 Do José brincalhão - ô, José

Juliana girando - oi, girando
 Oi, na roda gigante - oi, girando
 Oi, na roda gigante - oi, girando
 O amigo João – João

O sorvete é morango - é vermelho
 Oi, girando, e a rosa - é vermelha
 Oi, girando, girando - é vermelha
 Oi, girando, girando - olha a faca!

Olha o sangue na mão - ê, José
 Juliana no chão - ê, José
 Outro corpo caído - ê, José
 Seu amigo, João - ê, José

Amanhã não tem feira - ê, José
 Não tem mais construção - ê, João
 Não tem mais brincadeira - ê, José
 Não tem mais confusão - ê, João⁴⁸⁶

Há quem associe essa forma de construção musical aos processos das montagens fílmicas einsteinianas. Escutando-se atentamente a canção, percebe-se a ousadia de Duprat em abrir perspectiva para a renovação da música popular.

Fruto de uma colaboração inusitada entre um compositor popular preocupado com a reformulação da canção e um músico com formação suficiente para traduzir tal reformulação.

⁴⁸⁶ Gilberto Gil. **Domingo no parque**. Lado 2, 5ª faixa, 03min43seg. LP "Gilberto Gil". Philips, 1968.

O arranjo da canção “Domingo no parque” pode ser considerado não apenas um marco para a música popular brasileira [...], mas um marco na carreira de Duprat: A inauguração de um estilo sincrético que ele adotaria, a partir de então, na maioria de seus arranjos. Ruídos, gritos e instrumentos regionais somados a instrumentos elétricos e orquestrais compõe o ambiente sonoro de “Domingo no parque”. Esse recurso de fazer coexistir elementos aparentemente disparatados, em uma mesma canção, tornou-se uma de suas marcas estilísticas como arranjador.⁴⁸⁷

No tocante à relação musical, o tropicalismo se deixou contaminar pelo baião – “contaminar” não em sentido pejorativo, mas para expressar as inter-relações dos tropicalistas, em particular Gilberto Gil e Torquato Neto, com o fazer musical do baião gonzagueano. Por essa trilha de análise, o mundo sociocultural não está imune às contaminações. Elas “[...] acabam atingindo gêneros e formas, assim como os conceitos”⁴⁸⁸.

As experimentações com os vários gêneros foram importantes para que o tropicalismo se tornasse uma linguagem esteticamente diferente do que ocorrera com outros movimentos. Isso leva a entender que a Tropicália não constituiu um movimento de cultura pura, mas sim um caleidoscópio de culturas e práticas musicais. A contaminação rítmica do baião na Tropicália foi impactante e decisiva para a organização estético-musical do movimento. As articulações teóricas ajudam entender que:

A cultura pura é e sempre foi uma utopia. Negar “valores” musicais – e valores têm um sentido cultural – a toda e qualquer manifestação contaminada parece uma cultura reducionista. Contaminados são todos nossos pensamentos, palavras e obras. A contaminação é o preço da mudança, da transformação. O contrário é o isolamento, a estagnação, o obscurantismo [...].⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: Sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p.93-94. “Aqui deve ser lembrada a contribuição do arranjador, Rogério Duprat, no caso, essencial, e em si mesma um marco para a música popular brasileira. Marco de uma colaboração que muitos julgariam impossível entre um compositor de música popular e um compositor de vanguarda (embora Rogério não goste de ser chamado assim, seus conhecimentos e sua prática de alta cultura musical contemporânea não suportam outra classificação). Esse encontro, tão bem-sucedido, mostra que já não há barreiras intransponíveis entre música popular e a erudita.” CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.154.

⁴⁸⁸ DUPRAT, Régis. Música Popular, Consumo e Modernidade: Uma Rapsódia Sóciomusical. In: MARCONDES, Neide; BELLOTTO, Manuel (Orgs.). **Turbulência Cultural em Cenários de Transição: O Século XIX Ibero-americano**. São Paulo: Edusp, 2005, p.235.

⁴⁸⁹ I bidem, p.231.

O baião no início dos anos de 1940 teve dificuldade de ser aceito entre produtores musicais e diretores de rádios. Ocorreram vários episódios em que Luiz Gonzaga foi impedido de cantar e tocar esse ritmo em certos veículos radiofônicos. Uma das proibições ocorreu quando Gonzaga, sanfoneiro do Araripe, lutava para cantar e tocar músicas nordestinas na Rádio Tamoio, no ano de 1943.

No que diz respeito a Luiz Gonzaga, há um crime imperdoável cometido por mim eu soube pelo contra-regra que, quando faltava um artista, Gonzaga cantava no lugar. Eu então chamei Gonzaga e falei que ele não fora contratado para ser cantor. Ele era sanfoneiro, e sanfoneiro continuaria a ser. Nada mais. Eu nem procurava saber como ele cantava. Eu era um menino de trinta e poucos anos e já era diretor de rádio. Então eu achava que tudo tinha que encaixar com a disciplina. E lá vinha aquele nordestino querendo quebrar a disciplina. Depois eu fui para os Estados Unidos e só voltei quatro anos mais tarde, quando Gonzaga já se tornara aquela figura.⁴⁹⁰

Entretanto, os ouvintes da Rádio Tamoio, por meio de cartas, solicitaram do sanfoneiro do Araripe que cantasse as canções “Dezessete Setecentos” e “Chamego”. Fernando Lobo, que tinha chegado dos EUA, reagiu imediatamente: “Luiz Gonzaga está terminantemente proibido de cantar, por ter sido contratado como sanfoneiro.”⁴⁹¹ O sanfoneiro do Araripe assinou contrato com a Rádio Nacional em setembro de 1945:

Victor Costa que dirigiu o barco da grande emissora, o contratara conquanto... se limitasse a tocar sanfona e não cantasse! Carmélia Alves, que fazia parte do *casting* da Nacional, recordava que Victor avisara: “Luiz Gonzaga está proibido de usar microfone de lapela”, pois ele era considerado como tendo uma voz feia. Verdade é que sua voz singela e alegre não correspondia em nada aos critérios estéticos da época. Não se podia comparar aos empostados *tremolos* de Chico Alves, Orlando Silva ou Nelson Gonçalves...⁴⁹²

Algo semelhante sucedeu com a Tropicália. O movimento encontrou muitos obstáculos, devido à dificuldade de conceber a música brasileira por parte dos produtores, dos artistas, intelectuais e da juventude engajada. Para certos setores da música popular brasileira, era inadmissível na época empregar expressões em

⁴⁹⁰ Fernando Lobo. Apud: DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996, p.97-8.

⁴⁹¹ Apud: Ibidem, p.98.

⁴⁹² Fernando Lobo. Apud: Ibidem, p.102.

língua estrangeira nas canções. Essa postura foi questionada pelo artista da canção engajada Geraldo Vandré ao enfatizar: “Sou contra a importação de temas estrangeiros para a música brasileira, e contra o universalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, porque eles estão criando um estado de espírito que nós realmente não sentimos.”⁴⁹³ O uso da guitarra elétrica foi outra barreira enfrentada pelos tropicalistas.

Dessa forma, os tropicalistas não foram bem vistos pela direita e, principalmente, por setores da esquerda. Para esses o uso da guitarra elétrica pelos tropicalistas era uma declaração de apoio ao imperialismo estadunidense. Para alguns militantes, intelectuais de esquerda e artistas, essa manifestação “não foi dirigida especialmente contra as guitarras elétricas, como diz a lenda, mas sim contra invasão da música estrangeira no país”⁴⁹⁴.

A famosa passeata contra a guitarra elétrica, ocorrida em 17 de julho de 1967, na capital paulista, cujo percurso se estendeu do Largo do São Francisco até o Teatro Paramount, na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, permanece na memória histórica da música popular brasileira. Esse episódio

[...] rendeu uma boa dor de cabeça a Gil. Na época já completamente fascinado pelos Beatles e ansioso por expandir os limites poéticos e sonoros de sua música. Gil se viu numa encruzilhada. Apesar de não ter nada contra o iê-iê-iê, deixar de participar dessa manifestação estava fora da questão. Não bastassem as pressões corporativas, tanto por parte da direção da emissora como dos próprios colegas da ala emepibista, nesse caso também estava em jogo a relação de Gil com Elis Regina. Foi graças a ela, gravando suas canções e convidando-o a participar do *Fino da Bossa*, que o compositor baiano se tornara popular em todo o país. [...] Gil não era o único manifestante constrangido, no meio do grupo de cantores e compositores manifestantes Chico Buarque também apareceu, para marcar presença. Minutos depois, envergonhado, sumiu à francesa.⁴⁹⁵

Quando a passeata estava em frente ao hotel onde se hospedaram Caetano Veloso e Nara Leão, os dois artistas ficaram na janela olhando de longe e acharam que a manifestação era equivocada. Nara achou muito esquisito aquele movimento

⁴⁹³ JORNAL DO COMÉRCIO. Rio Grande do Norte, 1º mai. 1968. Apud: TELES, José. **Do frevo ao manguebeat**. São Paulo: Editora 34, 2012, p.109.

⁴⁹⁴ CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.108.

⁴⁹⁵ Ibidem, p.108.

e falou para o Caetano: “Isso aí é um horror! Parece manifestação do Partido Integralista. É fascismo mesmo!”⁴⁹⁶ Dessa maneira, o compositor baiano explicou:

Nara e eu realmente repudiamos intima e veementemente aquilo. E depois, nos trabalhos que fizemos, eu e Gil demonstramos que repudiávamos aquilo enormemente. Acredito que Gil foi àquela passeata por uma espécie de oportunismo profissional, razoavelmente saudável. Ele precisava se situar para veicular suas ideias, eu pensava assim. E penso assim até hoje. No entanto, essas coisas têm sempre riscos e geram resultados que enfraquecem a própria obra de todos nós. Eu, pessoalmente, procurei evitar esse tipo de confusão.⁴⁹⁷

As experimentações e fusões estético-musicais feitas por Gilberto Gil e Torquato Neto, entre outros tropicalistas, podem ser compreendidas quando se analisam os acontecimentos ocorridos no campo das artes em Salvador no final de 1950 e início de 1960. Nesse período, a capital baiana passou por profundas transformações na área artística. Os dois tropicalistas sentiram essas mudanças porque estudaram em Salvador.

Tais transformações teriam, anos mais tarde, consequências diretas em movimentos como o Cinema Novo e o Tropicalismo. O principal motor dessas transformações foram as experiências revolucionárias ocorridas na Universidade Federal da Bahia (UFBA). A reforma instalada pelo visionário reitor Edgard Santos proporcionou uma renovação profunda na vida cultural da cidade e gerou uma nova leva de intelectuais e criadores, cujas obras permanecem até hoje instigantes e inovadoras. A partir do planejamento e dos esforços de seu reitor, a reforma da UFBA trouxe para os seus estudantes novas perspectivas em áreas como a Música, o Teatro, a Filosofia, a História, as Artes e a Dança.⁴⁹⁸

Esse contexto cultural de transformações deflagrado em Salvador se deu “antes que a classe dirigente brasileira exercitasse seus músculos no espetáculo grotesco de mais um golpe militar”⁴⁹⁹. O momento que a produção artística vivenciava na Bahia favoreceu a organização e o “[...] desenvolvimento de uma

⁴⁹⁶ CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.108.

⁴⁹⁷ Apud: TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta, 2013, p.145.

⁴⁹⁸ OLIVEIRA, Ana. **Avant-garde na Bahia**. s/d. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/avant-garde-na-bahia>>. Acesso em: 20/10/2013.

⁴⁹⁹ RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p.13.

personalidade cultural criativa que se encarnou em artistas-pensadores como Caetano Veloso e Glauber Rocha [...] numa fórmula concisa, a província se pensou planetária: informações de – e para – todos os lugares”⁵⁰⁰.

Ao tratar das artes na Bahia nesse período, vale ressaltar os nomes de intelectuais e artistas que se imbuíram do projeto transformador. Entre eles se destacaram:

[...] os músicos Hans-Joachim Koellreutter, Ernst Widmer e Anton Walter Smetak, o teatrólogo Eros Martim Gonçalves, a dançarina Yanka Rudzka, o filósofo Agostinho da Silva, o geógrafo Milton Santos, o antropólogo Vivaldo da Costa Lima, o crítico de arte Clarival do Prado Valladares, o crítico de cinema Walter da Silveira, o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger, o arquiteto e urbanista Diógenes Rebouças, a arquiteta de origem italiana Lina Bo Bardi e os artistas plásticos Carybé e Mário Cravo Junior. Outros urbanistas, arquitetos e artistas plásticos modernos, como Mário Leal Ferreira, José Bina Fonyat Filho, Paulo Antunes Ribeiro, Antônio Rebouças, Jenner Augusto, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos e Udo Knoff.⁵⁰¹

As criações estéticas poético-musicais tropicalistas dialogaram com o pensar sobre a arquitetura de Lina Bo Bardi (1914-1992). Os trabalhos de Lina se tornaram referência importante para os arquitetos brasileiros. A realização de suas obras fundamentalmente esteve ligada ao projeto da arquitetura moderna, que se colocava na perspectiva de modernização do Brasil. Por um lado, ela tinha a concepção de recolocar “[...] o racionalismo funcional que lhe dava ordem e método ao projeto; de outro, estabeleceu as condições para congruência do desenho, do projeto e a produção da obra [...]”⁵⁰². A arquitetura de Lina refletia que o homem devia ser incorporado enquanto ente individual e coletivo e numa relação com a natureza. Ela entendia que:

[...] a arquitetura se integra ao urbanismo e o urbanismo se resolve na dimensão antropológico-humanista. Não que ela

⁵⁰⁰ RISÉRIO, Antonio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p.13.

⁵⁰¹ ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de (et. al.). **Avant-garde na Bahia: Urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960**. Salvador, s/d, p.03. Disponível em: <www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/060.pdf>. Acesso em: 20/10/2013.

⁵⁰² GRINOVER, Marina M. A forma a partir do espaço em uso, construções de Lina Bo Bardi. **9º Seminário DOCOMOMO Brasil – Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente**. Brasília, jun./2011, p.09. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/047_M24_ORAFormaAPartirDoEspacoART_marina_grinove.pdf>. Acesso em: 20/10/2013.

tivesse um pensamento urbanístico sistêmico, coeso, que funcionasse como matriz de projetos técnicos. Não, fez apenas considerações vagas, genéricas, e muito pouco “cartesianas”, sobre o assunto. Sua inteligência se concentrou na Casa. Mas ela sabia muito bem que uma cidade não é um aglomerado de delírios pontuais.⁵⁰³

Alguns artistas e bandas musicais estabeleceram relações fortes com as artes arquitetônicas, a exemplo do Pink Floyd⁵⁰⁴, que levou para as capas de seus LPs e para suas composições aspectos da escola de arquitetura alemã Bauhaus, assim como o movimento bossa-novista se apoiou na arte moderna de Brasília projetada por Oscar Niemeyer (1907-2012). A arquitetura constitui uma das artes mais próximas da música. “Ela se encontra em um parentesco com a arquitetura, embora se oponha à mesma.”⁵⁰⁵

Se, a saber, na arquitetura o conteúdo que deve se manifestar em Formas arquitetônicas não penetra inteiramente na forma como nas obras da escultura e da pintura, mas permanece distinto dela como um ambiente exterior, então também na música, como na arte propriamente romântica, num modo semelhante está dissolvida novamente a identidade clássica do interior e de sua existência exterior, mesmo que de modo invertido, já que a arquitetura, como espécie de exposição simbólica, ainda não era capaz de alcançar aquela unidade. Pois o interior espiritual prossegue da mera concentração do ânimo para as intuições e as representações e suas Formas desenvolvidas por meio da fantasia, ao passo que a música permanece mais capacitada a expressar o elemento do sentimento e envolve as representações expressas por si mesma do espírito com os sons melódicos do sentimento, assim como a arquitetura em seu âmbito dispõe em torno da estátua de Deus, de um modo certamente rígido, as Formas racionais de suas colunas, muros e vigamentos.⁵⁰⁶

⁵⁰³ RISÉRIO, Antonio. Lina Bo Bardi: **A arquitetura e o artesanato popular**. s/d. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/lina-bo-bardi/>>. Acesso em: 20/10/2013.

⁵⁰⁴ O inglês Storm Thorgerson (1944-1913) iniciou na área artística se apaixonando inicialmente “[...] pelo cinema e foi estudar na Royal Academy of Arts, formou um coletivo chamado Hipgnosis – uma espécie de Bauhaus das capas de disco – e em 1968 fez a sua primeira capa, nada menos que A Saurceful of Secrets que representava graficamente todo o espírito psicodélico da época e claro, do Pink Floyd. O grupo e em especial Thorgerson, acabaria se tornando ícone do gênero progressivo e psicodélico sem saber tocar nenhum instrumento.” JOAQUIM LIVRARIA & SEBO. **Storm Thorgerson: a música em imagens**. 13 mai. 2013. Disponível em: <<http://joaquimlivraria.wordpress.com/tag/bauhaus/>>. Acesso em: 21/10/2013

⁵⁰⁵ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. Vol.III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2002, p.281.

⁵⁰⁶ Ibidem, p.282.

Considera-se o tropicalismo como uma invenção⁵⁰⁷. Esse movimento foi eficaz no diálogo com as artes brasileiras de modo geral. Além da arquitetura de Lina Bo Bardi – que inaugurou outro olhar no campo artístico arquitetônico –, o movimento tropicalista foi fundado numa produção imagética discursiva

[...] no interior da qual se articula um dizer que marca cuidadosamente as posições de sujeito de cada um. O “movimento” é articulado em várias frentes da arte nacional a partir da identidade que se estabelece entre os ícones inaugurais: a montagem da peça “O Rei da Vela”, dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa, no teatro; a instalação “Tropicália”, de Hélio Oiticica, nas artes plásticas; o filme “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, no cinema; e as canções “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, e “Alegria Alegria”, de Caetano Veloso, na música. De modo geral pode-se perceber um consenso, entre os estudiosos da matéria, segundo o qual o “movimento tropicalista” seria a mais significativa ruptura na linguagem estética brasileira em todos os campos, com ênfase e destaque particular para a música. Uma questão inicial, portanto, para quem se dispõe a estudar o “movimento tropicalista”, é entender que aquelas manifestações foram inventadas.⁵⁰⁸

Procurou-se analisar como os tropicalistas se empenharam na procura de uma batida (uma hibridação musical) que possibilitasse empreender um diálogo entre o local e o global. O referencial da batida para o movimento foi o baião e outras sonoridades da tradição popular brasileira e sua fusão com os ritmos estrangeiros (rock and roll, reggae, entre outras). As relações dialógicas estabelecidas pela Tropicália foram além do campo musical. Sua força estética pode ser encontrada em outras práticas e fazeres artísticos brasileiros do período pré-tropicalista.

⁵⁰⁷ Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005. Em seu livro resultado de sua tese o autor aborda que o tropicalismo foi uma invenção.

⁵⁰⁸ Ibidem, p.101. O autor ressalta que Caetano Veloso, Nelson Mota e Carlos Calado compartilham da mesma versão sobre os ícones inaugurais do movimento tropicalista. A mesma compreensão é seguida por: WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005. Consultar: SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. Sobre a peça “O Rei da Vela” ver: CORRÊA, José Celso Martinez. **Do pré-tropicalismo aos sertões**: conversas com Zé Celso [entrevista com] Miguel de Almeida. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

3.4 “QUE SOBE PELO CHÃO/ E SE TRANSFORMA EM ONDAS DE BAIÃO, XAXADO E XOTE”: NO COMPASSO DAS SONORIDADES NORDESTINAS

Além do disco “Louvação”, no qual registrou diálogos e inter-relações com a produção de Gonzaga, em outros álbuns de Gilberto Gil torna-se “difícil separar o baião de seu peito”. Em quase todos os LP’s do músico baiano os ritmos gonzagueanos foram base para construção do repertório, ou seja, na produção musical de Gil se evidenciou um forte diálogo com o sanfoneiro do Riacho Brígida⁵⁰⁹.

A música “17 Léguas e Meia”⁵¹⁰, de Gonzaga, foi a primeira canção que Gilberto Gil gravou no álbum experimental de 1969. A referida música trazia arranjos de blues, rock e baião. Embora as marcas gonzagueanas permaneçam por quase toda a produção de Gil, para objeto de análise foram escolhidos os álbuns “Expresso 2222”⁵¹¹, “As canções de Eu, Tu, Eles”⁵¹², “São João Vivo”⁵¹³, “It's good to be alive (anos 90)”⁵¹⁴ e “Fé na festa ao vivo”⁵¹⁵, mais precisamente uma canção de cada trabalho.

⁵⁰⁹ Além dos álbuns citados acima, outros discos de Gilberto Gil foram construídas por meio do hibridismo musical na relação com o universo gonzagueano: Refazenda (1975), O Viramundo (1976), Satisfação - Raras & Inéditas (1977), Refestança (1978), Gilberto Gil ao vivo em Montreux (1978), Nightingale (1979), O Melhor de Gilberto Gil em Montreux (1981), Um Banda Um (1982), Extra (1983), Gilberto Gil em concerto (1987), Ao vivo em Tóquio (1987), Soy loco por ti, América (1987), Parabolicamará (1992), Tropicália (1993), Unplugged (1994), Quanta (1997), Quanta gente veio ver (1998), O sol de Oslo (1998), Gil & Milton (2000), São João Vivo (2001), To be alive is good (anos 80) - caixa Palco (2002), It's good to be alive (anos 90) - caixa Palco (2002), Kaya N'Gan Daya (2002), Kaya N'Gan Daya ao vivo (2003), Gilberto Gil Eletracústico (2004), Gil Luminoso - voz e violão (2006), Banda Larga Cordel (2008), BandaDois (2009).

⁵¹⁰ Humberto Teixeira e Carlos Barroso. **Dezessete léguas e meia**. Lado A, 4ª faixa, 04min14seg. LP “Gilberto Gil”. Philips, 1969. Produzido por Manoel Barenbein. Arranjos e direção musical: Rogério Duprat. Gravado em 4 canais nos estúdios J.S (Salvador-Bahia), Scatena (São Paulo) e Philips (Rio) entre abril e maio de 1969. Técnicos: Ary Carvalhães, Célio Marins, João Kibelskis, Stélio Carlini, Paulo Frazão e João dos Santos.

⁵¹¹ Gilberto Gil. **LP Expresso 2222**. Philips, 1972.

⁵¹² Gilberto Gil. **CD As canções de Eu, Tu, Eles**. Warner Music, 2000.

⁵¹³ Gilberto Gil. **CD São João Vivo**. Warner Music, 2001.

⁵¹⁴ Gilberto Gil. **CD It's good to be alive (anos 90)** - caixa Palco. Warner Music, 2002.

⁵¹⁵ Gilberto Gil. **CD Fé na festa ao vivo**. Geléia Geral/ Universal, 2010. CD gravado ao vivo no Retiro dos Artistas, no Rio de Janeiro - RJ. GEGE Produções. Direção artística: Gilberto Gil. Assistente direção artística: Bem Gil. Banda - Gilberto Gil: voz, violão, guitarra; Arthur Maia: baixo; Jorginho Gomes: zabumba; Sérgio Chiavazzoli: guitarra, violão, banjo e guitarra baiana; Gustavo Di Dalva: percussão; Nicholas Krassik: violino e rabeca; Toninho Ferragutti: acordeon. Participação especial de Dominginhos nas faixas “Respeita Januário”, “Xote das meninas”, “Eu só quero um xodó”, “Lamento sertanejo” e “Um riacho, um caminho”. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=58#>. Acesso em: 30/10/2013.

O músico baiano lançou o disco “Expresso 2222” após seu retorno do exílio, em janeiro de 1972. Esse trabalho foi considerado como “supermodernizante” porque “[...] tem elementos de música brasileira genuína, música nordestina, entendeu? Baião só que tudo eletrificado internacionalizado estilisticamente”⁵¹⁶. O disco dialogou com elementos híbridos da cultura brasileira e nordestina, incorporando ritmos de outras paisagens sonoras. O músico relatou sua aprendizagem no exílio e sua assimilação dos sons trazidos da Europa: “Quando chego de volta ao Brasil já é uma outra coisa, já é tomar nas mãos os elementos importantes que ficaram da experiência de lá e seguir adiante.”⁵¹⁷

A canção “Expresso 2222” faz alusão “[...] à locomotiva que passava na rua na minha infância, mas também à cultura psicodélica da época – cuja forma de representação mais comum desse campo de experiências humanas era ‘a viagem’, metáfora dos estados alternados de consciência”⁵¹⁸. A música foi uma das mais tocadas por Gil e apareceu ainda nos discos “Fé na festa ao vivo”, “BandaDois”, “Gilberto Gil Unplugged”, “Quilombo” (faixa bônus), “O Viramundo”, além de “Expresso 2222”⁵¹⁹. Essa canção está relacionada à experiência pessoal e traz

[...] um dado novo para a música popular brasileira que é o protesto isento de ranço panfletário característico do que se rotulava como canção de protesto. Muitas vezes foi dito que, ocupando um papel de destaque no cenário artístico nacional, Gil foi omisso diante da situação por que passava o país. Mas na verdade, ele apenas se utilizava de uma nova forma para criticar a realidade, sem incorrer no equívoco de enfrentá-la com velhas armas. Foi exatamente este dado original que passou despercebido aos que criticaram.⁵²⁰

⁵¹⁶ Carlos Rennó, depoimento em 2010. Cf.: GIL, Gilberto. **The Biography**. Parte 5, 01min54 seg. a 02min14seg. Channel, 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8RTJo3bs4Bw&list=PL9A9CD2E79A226181>>. Acesso em: 25/10/2013.

⁵¹⁷ Cf.: GIL, Gilberto. **The Biography**. Parte 5, 02min29seg a 02min42seg. Channel, 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8RTJo3bs4Bw&list=PL9A9CD2E79A226181>>. Acesso em: 25/10/2013.

⁵¹⁸ GIL, Gilberto. **Expresso 2222**. Coleção Gilberto Gil 70 anos. Vol.2. Rio de Janeiro: Innovant, 2012. Nesse período os álbuns “Clube da Esquina” (Milton Nascimento e Lô Borges), “Acabou Chorare” (Novos Baianos), “Transa” (Caetano), “Chico e Caetano Juntos e ao vivo”, “Jards Macalé” (Tom Zé), “A dança da solidão” (Paulinho da Viola), “A Tábua da Esmeralda” (Jorge Ben Jor), “Mutantes e seus cometas no país dos Baurets” e “Hoje é o primeiro dia do resta da sua vida” (Rita Lee), entre outros, constituíram grandes obras-primas. TEIXEIRA, Pedro Bustamante “Acabou chorare”: música popular brasileira em 1972. **II Jornada Interna do PPG Letras: Estudos Literários da UFJF**. Juiz de Fora-MG, set. 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/11/Resumo_expandido_Acabou-chorare_m%C3%BAsica_popular_brasileira_em_1972.pdf>. Acesso em: 30/10/2013.

⁵¹⁹ Cf.: GILBERTO GIL. **Disco**. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco.php>. Acesso em: 01/11/2013.

⁵²⁰ GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**: Literatura comentada – seleção e texto crítico de Fred Góes. São Paulo: Nova Cultural, 1982, p.37.

Com efeito, o exílio do cantor baiano em Londres-Inglaterra representou um momento importante para sua carreira artística. Houve uma ampliação da percepção musical, de modo que ele captou e exerceu a ideia do experimentalismo vocal e, sobretudo, aprimorou-se instrumentalmente.

O hibridismo musical se apresentou de maneira latente no disco, como constatado nos diálogos da música nordestina com o rock. Embora a base musical do álbum tenham sido os ritmos da paisagem nordestina – músicas do cancionero de João do Vale (1933-1996) e Jackson do Pandeiro (1919-1982) apresentadas sob uma roupagem modernizante –, evidenciam-se no disco elementos orientais, improvisações, bem como depuração técnica⁵²¹. Nesse trabalho, Gil “resume sua experiência no exílio e consolida uma concepção de mundo própria com base na filosofia oriental. É um disco que mostra um compositor-intérprete-instrumentista irrepreensível”⁵²².

Percebe-se na introdução da embolada “Expresso 2222”⁵²³ uma tradução do “Vira e Mexe”⁵²⁴ gonzagueano. Observam-se no texto musical reminiscências infantis do compositor quando menciona o número “2222” – ao tratar do trem que passava na região de Ituaçu-BA. A memória acústica de Ituaçu se presentificou e se fundiu com a paisagem do Rio de Janeiro logo no início da música: “Bonsucesso”, “Central do Brasil”, “Corcovado” e “Cristo concreto”. Há elementos futuristas relacionados com a tradição nos versos: “Que parte direto de Bonsucesso/ Pra depois do ano 2000/ [...] Pra 2001 e 2 e tempo afora”. Como se pode acompanhar no trecho:

Começou a circular o Expresso 2222
Que parte direto de Bonsucesso pra depois
Começou a circular o Expresso 2222

⁵²¹ GARCIA, Jonas Bertuol. “Pai e Mãe” de Gilberto Gil: laços entre tradição e modernidade. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, nº. 3, jan.-jun./2013, p.109. Disponível em: <http://rbec.ect.ufrn.br/index.php/RBEC,_n.3,_jan-jun_2013>. Acesso em: 30/10/2013.

⁵²² GIL, Gilberto. **Gilberto Gil**: Literatura comentada – seleção e texto crítico de Fred Góes. São Paulo: Nova Cultural, 1982, p.7.

⁵²³ O baião gonzagueano “marcou fortemente um estilo que atravessou gerações fertilizando especialmente a produção musical de Gilberto Gil (*Procissão, Coragem pra Suportar, Expresso 2222, De onde é vem o Baião, Andar com Fé* etc.)”. TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.150.

⁵²⁴ Luiz Gonzaga. **Vira e mexe**. Chamego. RCA Victor, 1941. Sobre o “Vira e mexe” Gilberto Gil comentou que: “Luiz Gonzaga por exemplo inventou no acordeom que é o chamado jogo de fole que agente chama: ‘faracacum’, ‘faracacum...’ para dá exatamente essa catraca”. REDE GLOBO. Centenário de Luiz Gonzaga. **Programa Fantástico**. 03min47seg. Rede Globo, 07 out. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HKqg2r7Tu78>>. Acesso em: 30/10/2013.

Da Central do Brasil
Que parte direto de Bonsucesso
Pra depois do ano 2000

Dizem que tem muita gente de agora
Se adiantando, partindo pra lá
Pra 2001 e 2 e tempo afora
Até onde essa estrada do tempo vai dar
Do tempo vai dar
Do tempo vai dar, menina, do tempo vai:⁵²⁵

O compositor anunciou que a terra foi concebida pelos elementos vento, fogo e água. Ele continuou a noticiar o Rio de Janeiro na repetida expressão “De água e sal/ Ô, menina, de água e sal”, que se refere à praia.

Segundo quem já andou no Expresso
Lá pelo ano 2000 fica a tal
Estação final do percurso-vida
Na terra-mãe concebida
De vento, de fogo, de água e sal
De água e sal
De água e sal
Ô, menina, de água e sal

Dizem que parece o bonde do morro
Do Corcovado daqui
Só que não se pega e entra e senta e anda
O trilho é feito um brilho que não tem fim
Oi, que não tem fim
Que não tem fim
Ô, menina, que não tem fim

Nunca se chega no Cristo concreto
De matéria ou qualquer coisa real
Depois de 2001 e 2 e tempo afora
O Cristo é como quem foi visto subindo ao céu
Subindo ao céu
Num véu de nuvem brilhante subindo ao céu

Do disco “As canções de Eu, Tu, Eles”⁵²⁶, foi escolhida a música “Óia eu aqui de novo”⁵²⁷. Na época em que a canção foi gravada por Gonzaga, mostrou o

⁵²⁵ Gilberto Gil. **Expresso 2222**. Lado 2, 2ª faixa, 02min40seg. LP “Expresso 2222”. Philips, 1972.

⁵²⁶ Gilberto Gil. **CD As canções de Eu, Tu, Eles**. Warner Music, 2000.

⁵²⁷ Antonio Barros Silva. **Óia Eu Aqui de Novo**. 4ª faixa, 03min20seg. CD “As canções de Eu, Tu, Eles”, de Gilberto Gil. Warner Music, 2000. Ficha técnica da faixa - Voz e violão: Gilberto Gil. Guitarra e viola de 12: Sérgio Chiavazzoli. Flauta: Carlos Malta. Baixo: Luciano Calazans. Sanfona: Cicinho. Triângulo e ganza: Ferreti. Zabumba e block: Eudes. Vocal: Angela Lopo, Tita e Carlinhos Marques. A música apareceu também nos álbuns de Gilberto “Fé na festa ao vivo” (Geléia Geral/ Universal, 2010) e no LP de Luiz Gonzaga “Óia Eu Aqui de Novo” (RCA, 1967).

retorno dele à mídia, por isso a expressão “Óia eu aqui de novo”, na perspectiva de reafirmação do sanfoneiro do Araripe no panteão da música popular brasileira. Outro elemento de identificação foi o “xaxado”⁵²⁸. Vale assinalar que, evidentemente, “para compor sua performance de artista, Gonzaga se apropriou não só da indumentária de Lampião, mas também do xaxado – sonoridade rítmica e dança atribuídas a Lampião e seu bando”⁵²⁹.

A canção fez parte da trilha sonora do filme “Eu, Tu, Eles”⁵³⁰. Como intérprete da composição, Gil comentou:

Eu tinha essa música guardada como um talismã, um símbolo do meu apego à obra de Luiz Gonzaga. É a música do repertório de Gonzaga que eu queria gravar, porque sou apaixonado por ela. Eu sempre me dizia: “Um dia ainda vou gravá-la”⁵³¹.

O músico baiano ressignificou a importância de Gonzaga para sua formação musical, bem como para a cultura brasileira. O refrão reafirma o valor do xaxado na cultura acústica nordestina e dá recado da continuidade do referido ritmo: “Óia eu aqui de novo xaxando/ Óia eu aqui de novo para xaxar”.

A gestualidade e a “vocalidade”⁵³² interpretativa de Gilberto Gil nos versos seguintes – “Vou mostrar presses cabras/ Que eu ainda dou no couro” – são como

⁵²⁸ O ritmo musical do “xaxado” – “onomatopéia do rumor xa-xa-xa das alpercatas de rabicho arrastadas no chão”. OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga: o matuto que conquistou o mundo**. 6ªed. Recife: Comunicarte, 1991, p.55.

⁵²⁹ MORAES, Jonas Rodrigues de. **Sons do Sertão: Luiz Gonzaga, música e identidade**. São Paulo: Annablume, 2012, p.226. Na canção de Gilberto Gil “O fim da história”, o compositor baiano fez homenagem a Lampião, conforme se verifica nos versos: “Por isso é que um cangaceiro/ Será sempre anjo e capeta, bandido e herói/ Deu-se notícia do fim do cangaço/ E a notícia foi o estardalhaço que foi/ Passaram-se os anos, eis que um plebiscito/ Ressuscita o mito que não se destrói/ Oi, Lampião sim, Lampião não, Lampião talvez/Lampião faz bem, Lampião dói/ Sempre o pirão de farinha da História/ E a farinha e o moinho do tempo que mói”. Gilberto Gil. **O fim da história**. Lado B, 4ª faixa, 03min17seg. LP Parabolicamará. Warner Music, 1992.

⁵³⁰ WADDINGTON, Andruca (Diretor). **Eu, Tu, Eles**. Filme/ DVD. 1h44min. Columbia TriStar Filmes do Brasil e Conspiração Filmes, 2000. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-24770/>>. Acesso em: 10/12/2013. Ficha Técnica: Diretor - Andruca Waddington; Produtores - Leonardo M. Barros, Andruca Waddington, Flávio R. Tambellini; Atores - Regina Casé, Lima Duarte, Stenio Garcia; Equipe técnica - Compositor: Gilberto Gil; Diretor de fotografia - Breno Silveira; Cenografista - Toni Vanzolini; Atividades empresas - Distribuidor brasileiro (Lançamento) Columbia Pictures do Brasil Produtoras - Columbia Pictures, Columbia TriStar Filmes do Brasil e Conspiração Filmes, lançamento 18 de agosto de 2000.

⁵³¹ Apud: MORAES NETO, Geneton. **Gil desembarca no planeta sertão ao som dos baiões de Luiz Gonzaga**. mai./2000. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=41&texto>. Acesso em: 10/12/2013.

⁵³² Há uma preferência do autor pela expressão vocalidade em vez da “[...] palavra oralidade prefiro vocalidade. Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso”. ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.21. Em sua abordagem, a altura, o

um trocadilho, pois revelam a virilidade masculina dos nordestinos⁵³³, como também reforçam a dança, o ritmo do xaxado, o retorno de Gonzaga à mídia nacional, em 1967, ao mesmo tempo que a interpretação de Gil continua a referendar a importância do sanfoneiro para a arte musical no Brasil. O músico baiano solicitou com firmeza o respeito a Gonzaga e às sonoridades nordestinas, como se constata no trecho: “Isso é um desaforo/ Que eu não posso levar”.

Óia eu aqui de novo Xaxando
Óia eu aqui de novo Para xaxar } bis

Vou mostrar presses cabras
Que eu ainda dou no couro
Isso é um desaforo
Que eu não posso levar
Óia eu aqui de novo cantando
Óia eu aqui de novo xaxando
Óia eu aqui de novo mostrando
Como se deve xaxar⁵³⁴

A expressão “vem cá” e os nomes de pessoas Zabé e Raqué foram utilizados também na interpretação de Gil, em pronúncia aberta, forma de se comunicar encontrada na cultura acústica nordestina. O artista usou essas expressões típicas e colocou com sensualidade “Vem cá morena linda/ Vestida de chita/ Você é a mais bonita/ Desse meu lugar”.

Vem cá morena linda
Vestida de chita
Você é a mais bonita
Desse meu lugar
Vai, chama Maria, chama Luzia

timbre, o tom e o registro são qualidades materiais e inerentes da voz. Desse modo, pode-se afirmar que há materialidade e concretização na vocalidade e na voz – esses elementos não se aplicam ao vocábulo oralidade –, mesmo quando essa voz esteja desprovida de linguagem ou de palavra, esta última definida como “a linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz”. ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997, p.13. Ver também: MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Quando a voz ressoa na letra: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura. **Organon**. Revista Científica do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS, vol. 21, nº. 42, 2007, p.069-84.

⁵³³ Sobre essa questão consultar: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino uma invenção do falo**: Uma história do gênero masculino (Nordeste-1920/1940). Maceió: Edições Catavento, 2003. Idem. “Quem é frouxo não se mete”: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, nº. 19, EDUC, 1999, p.173-188.

⁵³⁴ Antônio Barros Silva. **Óia Eu Aqui de Novo**. 4ª faixa, 03min20seg. 4ª faixa, 03min20seg. CD “As canções de Eu, Tu, Eles”, de Gilberto Gil. Warner Music, 2000.

Vai, chama Zabé, chama Raque
 Diz que eu tou aqui com alegria
 Seja noite ou seja dia
 Eu to aqui pra ensinar xaxado
 Eu to aqui pra ensinar xaxado
 Eu to aqui pra ensinar xaxado } bis ⁵³⁵

Os diálogos e as inter-relações de Gilberto Gil com Luiz Gonzaga ficam bem evidentes ainda no disco “São João Vivo” ⁵³⁶. Quase todas as faixas interpretadas por Gil já haviam sido cantadas pelo sanfoneiro do Araripe. Nesse trabalho, o artista baiano ressaltou a importância das festas juninas para o país, como também para o Nordeste. Desse modo, foi notável “a paixão de Gilberto Gil por festas juninas com tudo que elas têm (fogueira, quadrilha, bandeirinhas, batata-doce, cuscuz, canjica etc.)”⁵³⁷. Na época do lançamento, o músico percorreu algumas cidades brasileiras para mostrar e divulgar sua admiração por Gonzaga e pelas sonoridades nordestinas.

A dor e a saudade de ter deixado o sertão se apresenta de maneira contundente na canção “Lamento sertanejo” ⁵³⁸. “Por ser de lá do sertão/ Lá do cerrado/ Lá do interior, do mato/ Da caatinga, do roçado”: esse trecho anuncia a procedência do migrante e leva a compreender a sensação de sofrimento pela qual passou o personagem nas cidades grandes.

Pode-se verificar ainda a relação entre a música e a literatura, entre “Lamento Sertanejo” e o romance “Vidas Secas”. Nesse sentido, efetivamente, “notamos nitidamente o diálogo que há entre a música e o romance, já que ambos

⁵³⁵ Antônio Barros Silva. **Óia Eu Aqui de Novo**. 4ª faixa, 03min20seg. 4ª faixa, 03min20seg. CD “As canções de Eu, Tu, Eles”, de Gilberto Gil. Warner Music, 2000.

⁵³⁶ Gilberto Gil. **CD São João Vivo**. Warner Music, 2001. Nesse álbum Gil faz arranjos de xote baião para as canções: 7. Lamento Sertanejo (Gilberto Gil e Dominginhos), 04min24seg; 8. Cajuína/ Refazenda, 03min43seg; 16. Madalena (Entra Em Beco, Sai Em Beco), 04min19seg; 17. Todo Menina Baiana, 05min32seg; 18. Na Casa Dela [Faixa-Bônus].

⁵³⁷ FRÓES, Marcelo. **Gilberto Gil lança “São João Vivo”**. jun./2002. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=43&texto>. Acesso em: 10/12/2013.

⁵³⁸ Gilberto Gil e Dominginhos. **Lamento sertanejo**. 7ª faixa, 04min24seg. CD São João Vivo, de Gilberto Gil. Warner Music, 2001. “Lamento sertanejo” tornou-se uma das canções mais interpretadas por Gil, ela foi gravada nos seguintes discos: “Fé na festa ao vivo” (CD Geléia Geral/ Universal, 2010); “BandaDois” (CD Geléia Geral/ Warner, 2009); “Gilberto Gil - São João Vivo” (CD, Álbum, Warner Music Brasil Ltda, 2001); “Gilberto Gil – As canções de Eu, Tu, Eles” (CD Warner Music, 2000); “Gilberto Gil O Viramundo [ao vivo]” (LP Universal, 1976); “Gilberto Gil – Refazenda” (LP, Álbum – Philips, 1975). Ver Anexo 14.

descrevem o homem sertanejo da mesma forma. Sempre homens que não confiam nos outros homens, sem amigos e que preferem o sertão à cidade”⁵³⁹.

A letra da canção mostra que o personagem é avesso à “civilização”, por isso ficar na cidade lhe deixa extremamente deslocado e contrariado. Os versos criam uma atmosfera de apego à terra querida, como se observa: “Eu quase não saio/ Eu quase não tenho amigo/ Eu quase que não consigo/ Ficar na cidade sem viver contrariado”⁵⁴⁰.

Por ser de lá do sertão
Lá do cerrado
Lá do interior, do mato
Da caatinga, do roçado
Eu quase não saio
Eu quase não tenho amigo
Eu quase que não consigo
Ficar na cidade sem viver contrariado⁵⁴¹

As temáticas sobre sertão, migração, saudade foram trabalhadas por Luiz Gonzaga e apareceram em “Lamento Sertanejo”. Portanto, é notório o diálogo estabelecido de Gilberto Gil e Dominginhos com a produção gonzagueana.

O texto musical da composição em análise oferece riqueza de detalhes acerca do drama vivido pelo personagem. Nos versos há descrição da maneira como os sertanejos dormem (preferência por redes), da culinária nordestina, do falar pouco (sentir-se acanhado), da pouca formação escolar e do sentimento de solidão proporcionado pela imensa multidão nas metrópoles brasileiras. Como se confere no trecho a seguir:

Por ser de lá
Na certa, por isso mesmo
Não gosto de cama mole
Não sei comer sem torresmo

⁵³⁹ SANCHES, Ana Paula Miqueletti. **Um Olhar Interdisciplinar**: Percorrendo a temática da seca. s/d. Disponível em: <http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_3578/artigo_sobre_um_olhar_interdisciplinar:_percorrendo_a_tematica_da_seca>. Acesso em: 10/12/2013.

⁵⁴⁰ Há uma comparação com a obra “Vidas Secas” de Graciliano Ramos. Na análise da “primeira estrofe da música constatamos um sujeito-lírico sem amigos, que não gosta da vida na cidade, assim como a personagem Fabiano, como se pode constatar nos fragmentos seguintes: ‘Como poderia haver tantas casas e tanta gente? Com certeza os homens iriam brigar’ (Ramos, 1980:74)”. Ibidem.

⁵⁴¹ Gilberto Gil e Dominginhos. **Lamento sertanejo**. 7ª faixa, 04min24seg. CD São João Vivo, de Gilberto Gil. Warner Music, 2001.

Eu quase não falo
 Eu quase não sei de nada
 Sou como rês desgarrada
 Nessa multidão boiada
 Caminhando a esmo⁵⁴²

Evidentemente que, em toda a sua trajetória artística, Gilberto Gil mantém diálogos constantes com Luiz Gonzaga e, particularmente, com o cancionista estético gonzagueano. Isso se comprova na letra feita para a música instrumental “Treze de Dezembro”⁵⁴³. A história dessa canção está relacionada aos encontros que Luiz Gonzaga promovia com amigos e artistas para festejar seus aniversários. Na comemoração de 13 de dezembro de 1985, em Exu-PE, além de Gereba, Geraldo Barrero (músico baiano), estavam presentes: Gonzaguinha (1945-1991), Gilberto Gil, Dominginhos (1941-2013), Jorge de Altinho, Marinês (1935-2007), Carlos Pitta, Santana, Waldonys, Alcimar Monteiro, Camarão, Chiquinha Gonzaga (1926-2011), Joquinha Gonzaga e muitos outros da família. Sobre a composição da letra “Treze de dezembro”, é importante conferir o depoimento do músico e compositor Gereba:

Durante a minha estada em Exu, nos fins de tarde, eu ficava ali de prontidão com meu gravadorzinho de fita cassete gravando aquelas saborosas estórias de Seu Luiz como a do “conto da sanfona”. E foi assim que registrei a primeira audição do choro 13 de dezembro. Era já noitinha quando Gil chegou com seu violão e um pedaço de papel de pão na mão escrito com a letra do belo choro que Seu Luiz fez em 1952 (sic.). Gil cantou com aquele swing maravilhoso que só ele faz em seu violão. Depois de apresentar o choro, deu um beijo na testa de Seu Luiz e todos nós vimos ele corar e muito emocionado dizer: “Dominginhos, eu acho que vou criar esse neguinho”.⁵⁴⁴

⁵⁴² Gilberto Gil e Dominginhos. **Lamento sertanejo**. 7ª faixa, 04min24seg. CD São João Vivo, de Gilberto Gil. Warner Music, 2001.

⁵⁴³ Gilberto Gil (letra) Luiz Gonzaga (música). **Treze de dezembro**. 4ª faixa, 02min50seg. CD It's good to be alive (anos 90) – caixa Palco, de Gilberto Gil. Warner Music, 2002. Essa canção foi escrita por Gilberto Gil em 1986, sendo gravada somente em 2002. Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Treze de dezembro**. Choro (instrumental). LP “Luiz Gonzaga”, em 78 RPM. 02min11seg. RCA Victor (V801108b), 1953. Djavan. **Treze de dezembro**. Instrumental. 7ª faixa, 04min28seg. CD Ária. Biscoito Fino, 2010. Gilberto Gil, Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Treze de dezembro**. 6ª faixa, 02min47seg. CD Leão do Norte, de Elba Ramalho. BMG Ariola, 1996.

⁵⁴⁴ Gereba, depoimento em 10 de dezembro, 2012. Apud: ABÍLIO NETO. **Luiz Gonzaga é cem**: homenagem de Gilberto Gil – Overmundo. 10 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/luiz-gonzaga-e-cem-homenagem-de-gilberto-gil>>. Acesso em: 10/12/2013.

Percebe-se a relação intertextual com várias letras do repertório gonzageano, como se constata no verso: “Ouvi o ronco alegre do trovão”⁵⁴⁵. Gil dá uma dimensão místico-religiosa ao nascimento de Luiz Gonzaga, associando-o ao Sebastianismo⁵⁴⁶ – movimento que foi adaptado das condições lusas à cultura nordestina do Brasil. Desse modo, o Sebastianismo floresceu de maneira significativa no Arraial de Canudos (1893-1897), pois a

Tradição sebastianista já existia no sertão nordestino, desde o primeiro quartel do século passado (XIX). Os episódios da Serra do Rodeador e da Pedra Bonita servem de testemunho. O sebastianismo de monarquia, cuja queda os sertanejos interpretavam como arte do demônio- tinha suas origens nas explosões misticopáticas coletivas de Pernambuco.⁵⁴⁷

A letra da canção traduz a espera messiânica por alguém capaz de transformar toda a cultura brasileira: “Alguma coisa forte pra valer/ Estava pra acontecer na região/ O nosso rei do baião/ A maior voz do sertão / **Filho do sonho de Dom Sebastião**”. Outro aspecto ressaltado foi a referência ao culto afro-religioso e à cidade de Exu: “Ao romper da era do Aquário / No cenário rico das terras de **Exu**/ O mensageiro nu dos orixás”. Vê-se a identificação de Gonzaga como artista universal quando seus pais são citados como astros do universo: “Como fruto do matrimônio do **cometa** Januário/ Com a **estrela** Sant’Ana”.

Bem que essa noite eu vi gente chegando
Eu vi sapo saltitando e ao longe
Ouvi o ronco alegre do trovão
Alguma coisa forte pra valer
Estava pra acontecer na região

⁵⁴⁵ “Já faz três noites/ Que pro norte relampeia/ A asa branca/ Ouvindo o ronco do trovão/ Já bateu asas/ E voltou pro meu sertão/ Ai, ai eu vou me embora/ Vou cuidar da prantação”. Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **A volta da asa-branca**. Toada. 02min45seg. 78 RPM. RCA Victor, 1950.

⁵⁴⁶ “O sebastianismo é um fenômeno secular, que muitas vezes é visto como uma seita ou elemento de credence popular. Teve sua origem na segunda metade do século XVI, surgindo da crença na volta de Dom Sebastião, rei de Portugal, que desapareceu na batalha de Alcácer-Quibir, na África, no dia 4 de agosto de 1578, enquanto comandava tropas portuguesas. Como ninguém o viu tombar ou morrer, espalhou-se a lenda de que El-Rei voltaria. Alimentado por lendas e mitos, sobreviveu no imaginário português até o século XVII.” GASPAS, Lúcia. **Sebastianismo no Nordeste Brasileiro**. Fundação Joaquim Nabuco. 31 ago. 2009. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=419&Itemid=1>. Acesso em: 10/12/2013.

⁵⁴⁷ VALENTE, Waldemar. **Misticismo e região**: aspectos do sebastianismo nordestino. 2ªed. Recife: ASA Pernambuco, 1986, p.72. Ver também: HERMANN, Jacqueline. **No Reino do Desejado**: A construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Quando o galo cantou
 Que o dia raiou
 Eu imaginei
 É que hoje é treze de dezembro
 E a treze de dezembro nasceu nosso rei

O nosso rei do baião
 A maior voz do sertão
 Filho do sonho de Dom Sebastião
 Como fruto do matrimônio do cometa Januário
 Com a estrela Sant'Ana
 Ao romper da era do Aquário
 No cenário rico das terras de Exu
 O mensageiro nu dos orixás

É desse treze de dezembro que eu me lembrarei
 E sei que não me esquecerei jamais

No álbum “Fé na festa ao vivo”⁵⁴⁸, hibridação e ressignificação da produção musical de Gonzaga por Gilberto Gil. Do conjunto de quinze músicas que compõem o referido disco, Gil regravou sete⁵⁴⁹ canções do sanfoneiro do Araripe. A música a ser analisada é “Fé na festa”⁵⁵⁰. Nessa canção o compositor baiano abordou o tema da “fé” – termo ligado às religiões –, de maneira que o termo “fé é utilizado para designar o ato de ser firme e fiel a algo”⁵⁵¹. Há passagens no Antigo Testamento (AT) que tratam do termo “fé”. Assim, a mitologia cristã utiliza essa palavra

[...] para expressar um relacionamento interpessoal com Deus. “Crer, de fato, significa, no AT, entregar-se a Deus (Gn 15,6; Ex 14,31; Nm 14,11) [...]”. Desde Abraão, a palavra de Deus já trata de crença e de fé. Em Gn 22,1 a fé de Abraão é testada e esse, além de mostrar uma obediência fiel à voz de Javé, expressa também uma confiança firme em Deus (Gn 22,8-14). Aqui fé, obediência e confiança caminham juntas. [...] Trata-se ainda do ato de aceitar algo como firme ou verdadeiro.⁵⁵²

⁵⁴⁸ Gilberto Gil. **CD Fé na festa ao vivo**. Geléia Geral/ Universal, 2010.

⁵⁴⁹ As canções interpretadas por Gil que foram cantadas por Gonzaga são: 1. A dança da moda - baião (Zé Dantas e Luiz Gonzaga), em 78 RPM, RCA Victor 800658/A, gravação 04/1950, lançamento 06/1950; 2. Óia eu aqui de novo (Antonio Barros Silva), LP Óia Eu Aqui de Novo, RCA, 1967; 3. Respeita Januário, baião (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), em 78 RPM, Victor 800658/B, 1950; 4. O xote das meninas, xote (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), em 78 RPM, Victor 801108/A, 1953; 5. Juazeiro - baião (Lujz Gonzaga e Humberto Teixeira), em 78 RPM, Victor 800605/A, gravação 07/06/1949, lançamento 10/1949; 6. Qui nem jiló - baião (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), em 78 RPM, Victor 800643/A 1950; 7. Olha pro céu - marcha junina (José Fernandes e Luiz Gonzaga), 78 RPM, Victor 800773/B, 1951.

⁵⁵⁰ Gilberto Gil. **Fé na festa**. 1ª faixa, 04min18seg. CD Fé na festa ao vivo. Geléia Geral/ Universal, 2010.

⁵⁵¹ ARBOITH, Felipe Barrozo. O conceito de fé na teologia fundamental cristã. **Revista Eletrônica Theologia**. Faculdade Palotina (FAPAS), Vol. 2, nº.1, 2008, p.02. Disponível em: <http://www.fapas.edu.br/theologia/artigos/200821_25.pdf>. Acesso em: 11/12/2013.

⁵⁵² Ibidem.

Na canção, Gil tratou da fé na perspectiva de subverter e de misturar o sagrado com o profano, de ter fé na alegria e na festa efetivamente. Fé e festa também estão vinculadas aos cultos e religiões de matrizes africanas (umbanda, candomblé, entre outras)⁵⁵³. Sabe-se que a Bahia tornou-se um dos centros principais das festas de terreiro. As festas nos cultos afro-brasileiros sensibilizaram o artista e impulsionaram Gil a compor canções relacionadas a fé⁵⁵⁴ e festa.

A música discorre sobre as festas de São João – eventos impactantes na cultura brasileira, principalmente na nordestina. Pode-se examinar que o compositor utilizou-se da aliteração como construção poética, bem como que a palavra festa está imbuída do termo fé, como segue no exemplo: (FÉ)sta. No início da canção declara-se a procedência do personagem e da festa na coletividade “Eu, eu e o **sertão**/ Tu, tua emoção/ Nós, nós e o São João”.

Nas zonas rurais, em épocas anteriores, os meios transportes utilizados pelos sertanejos nordestinos eram cavalo, jumento, mula, entre outros. Atualmente eles foram substituídos por lambretas e motocicletas. Em momentos de festejos nas cidades interioranas, animais e motocicletas ajudavam nos transportes de pessoas e de alimentos. Nesse caso, o verso revelou que o personagem “atingiu a velocidade ideal”: “Se esporo mais nossa jega/ A bichinha escorrega e a légua manda tudo pro matagal”⁵⁵⁵. Nos versos a lambreta é comparada com a jumenta, fazendo-se notar

⁵⁵³ SILVA, Mary Anne Vieira. A festa do candomblé como resistência cultural no espaço diaspórico. **XI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais** – “Diversidades e (Des)Igualdades”. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011. CORRÊA, Aureanice de Mello. Ritual, identidade, cultura e a organização espacial: sagrado e profano. In: SILVA, Dayse de Paula Marques da (Org.). **Identidades étnicas e religião**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000. CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

⁵⁵⁴ A palavra fé Gil trouxe nos versos: “Andá com fé eu vou/ Que a fé não costuma faiá/ Andá com fé eu vou/ Que a fé não costuma faiá”. Gilberto Gil. **Andar com fé**. Lado B, 1ª faixa, 03min20seg. LP Um Banda Um. WEA Records, 1982.

⁵⁵⁵ Esse verso remete aos trechos da canção de Luiz Gonzaga: “Aha! Ah menino! Na velocidade que eu vinha essa égua deu uma freada tão danada na beirada dessa lagoa, minha cabeça foi junto com a dela!... e o sapo gritou lá de dentro d'água: - ói, ói, ói ele agora quaje cai!/[...] Sapequei a espora pro suvaco no vazi' dessa égua, ela se jogou n'água parecia uma jangada cearense: [bluu bluu, oi oi, kik' k'] Tchi, tchi, tchi. Saí por fora.” Zé Dantas. **Samarica Parteira**. LP Sangue Nordestino, de Luiz Gonzaga. Odeon, 1973/74. “Chegamos perto da equinha, acoxei a cilha, passei a perna, joguei Karolina na garupa, saímos escondidos pelos fundos, fomos embora./Aí Karolina disse pra mim: “Olha, Gonzaga! Puxa mesmo que a cabrueira vem aí atrás, parece que eles tão querendo botar gosto ruim no nosso amor!” Luiz Gonzaga. **Karolina com K**. LP Chá Cutuba, de Luiz Gonzaga. RCA, 1977.

ainda a manifestação de fé do sertanejo ao pedir a São João carneirinho⁵⁵⁶ para chegar em paz na festa.

Eu, eu e o sertão
 Tu, tua emoção
 Nós, nós e o São João
 Mais não pode, não

Não, mais ligeiro não pode
 Que o vento sacode, atingimos a velocidade ideal
 Se esporo mais nossa jega
 A bichinha escorrega e a légua manda tudo pro matagal

Calma que a nossa lambreta
 Jumenta porreta, já anda espoleta demais
 São João carneirinho quer devagarinho
 Mansinho vamos chegar em paz na festa

Festa, festa na fé
 Fé, fé na festa

Da brisa fresca da noite
 Sentimos o acoite, a baforada, aquele coice de ar
 Próxima curva, segura,
 Me agarre a cintura que a jeguinha pode até derrapar

Anda, motoca jumenta
 Não fique ciumenta
 Cê traz no guidom pendurado
 Um frasquinho de água benta

Do santinho amado por nós
 Nós vamos chegar em paz na festa

Festa, festa na fé
 Fé, fé na festa⁵⁵⁷

Com efeito, a marcha junina "Fé na festa" faz um paralelo entre natureza (jumenta) e tecnologia (lambreta), constituindo uma homenagem ao sertão e sua gente, à festa de São João, aos animais que outrora transportavam pessoas para os festejos nas pequenas e médias cidades interioranas. Gilberto Gil atualizou a paisagem visual e acústica do Nordeste ao mesmo tempo que mostrou as transformações pelas quais passou essa região.

⁵⁵⁶ Gonzaga em outra canção pediu a São João do Carneirinho: "Ai São João/ São João do carneirinho/ Você é tão bonzinho/ Fale com São José/ Fale lá com São José/ Peça pr'ele me ajudar/ Peça pro meu mio, dá/ Vinte espiga em cada pé". Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. **São João do Carneirinho**. Baião. LP "Luiz Gonzaga", em 78 RPM. Victor 800894/A, 1952.

⁵⁵⁷ Gilberto Gil. **Fé na festa**. 1ª faixa, 04min18seg. CD Fé na festa ao vivo. Geléia Geral/ Universal, 2010.

O capítulo procurou abordar a trajetória artística de Gilberto Gil e as questões relacionadas ao processo de hibridação musical, bem como os diálogos estabelecidos com as sonoridades nordestinas. O capítulo seguinte analisará a trajetória artística e poética de Torquato Neto e suas relações com a produção imagética de Nordeste e nordestino.

CAPÍTULO IV – ANJO TORTO: TORQUATO NETO E A GELÉIA GERAL

Torquato foi muito importante. Eu acho na coisa... ele com Caetano, tenho impressão que ele e Caetano tenham sido os dois mais importantes na questão da apreensão do conceitual geral pra transformação no texto, vamos dizer assim: promocional, no texto publicitário, no texto manifesto.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Depoimento de Gilberto Gil. Cf.: CARDOSO, Ivan (Direção). **Torquato Neto**: o Anjo Torto da Tropicália. 25min. Documentário. Rio de Janeiro, 1992.

Busca-se neste capítulo discutir as questões relacionadas ao percurso poético-literário de Torquato Neto, bem como observar os diálogos estabelecidos pelo “Anjo Torto da Tropicália”⁵⁵⁹ com a tradição da poesia brasileira e com a produção gonzagueana. Além das obras de Torquato publicadas postumamente, é importante salientar que foi escrito sobre ele um conjunto de textos entre monografias, dissertações, teses e livros.⁵⁶⁰

4.1 “UM POETA DESFOLHA A BANDEIRA/ E A MANHÃ TROPICAL SE INICIA”: PERCURSO ARTÍSTICO

Sobre Torquato Neto

Que me lembre, era desafinado. Tinha um ouvido musical. Entendia mesmo era de palavras. E sabia trabalhá-las com divisão rítmica. Escritor, poeta, letrista, roteirista, jornalista, publicitário, radialista, ator, cineasta. Torquato jogava nas onze. Multimídia, quando a grande mídia estava engatinhando. Inquieto, curioso, sensível, doce, radical, criativo. Prefiro: uma arte são de palavras.⁵⁶¹

O item não pretende fazer uma biografia. Nesse sentido, procura analisar a trajetória de vida de Torquato Neto observando as matrizes que caracterizaram sua produção artística. O Anjo Torto “não lançou nenhum livro em vida. Fato que, por si, dificultaria a análise se pensarmos em concretizá-la a partir da ideia clássica de conjunto fechado, definido (*corpus*)”⁵⁶².

⁵⁵⁹ “A expressão ‘Anjo Torto da Tropicália’ viria a ser aquela que marcaria mais fortemente o sujeito Torquato, tendo inclusive pretextado a realização, por Ivan Cardoso de um documentário sobre o poeta com este título. Quanto à ideia de que ele teve papel central no Tropicalismo, sendo uma espécie de ‘ideólogo’ do movimento, é algo que está presente em uma vasta literatura, que inclui desde Décio Pignatari e Heloisa Buarque de Holanda até Rogério Duarte. Este último com a publicação de *Tropicaos* bateu o martelo no sentido de nomear aquilo que para ele seria o verdadeiro núcleo tropicalista: além dele, Hélio Oiticica, Torquato Neto, Caetano Veloso e Gilberto Gil.” CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005, p.152.

⁵⁶⁰ Importante observar o percurso do poeta e as produções que escreveu: “Música Popular”, no *Jornal dos Sports*; “Plug”, no *Correio da Manhã*; e “Geléia Geral”, no *Última Hora*. As publicações que foram produzidas sobre Torquato Neto serão citadas ao longo do presente texto e na bibliografia.

⁵⁶¹ MENDES, George. Louvação a Torquato. s/d. Disponível em: <http://www.torquatoneto.com.br/index_flash.htm>. Acesso em: 13/12/2013.

⁵⁶² CALIXTO, Fabiano Antonio. **Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p.08.

Toda a musculatura da obra torquatiana, portanto, se encontra estilizada, em escombros e, acredito, deve ser lida como práticas de escrita, ligadas por camadas de diferentes intensidades que se complementam. Por outro lado é justamente na (e da) aparência grotesca, desleixada e intempestiva, repleta de contradições duras, onde mora a força dos escritos.⁵⁶³

Filho da professora primária Maria Salomé da Cunha Araújo Nunes (1918-1993) e do promotor público Heli da Rocha Nunes de Araújo (1918-2010), Torquato Pereira de Araújo Neto, cujo nome é homenagem ao seu avô, nasceu na tarde do dia 09 de novembro de 1944 no Hospital Getúlio Vargas (centro de Teresina). Desde criança se mostrava astuto e interessado pela cultura popular. Cheio de peraltice, demonstrava atenção pela novidade e acontecimentos locais. Junto com meninos de sua geração, apertava “as campainhas das casas para sair correndo até dobrar a esquina, numa demonstração de ‘técnica’ e habilidade”⁵⁶⁴. Com a notícia do assassinato de Zezé Arêa Leão (1901-1956)⁵⁶⁵, ele, com sua turma, foi observar o cadáver desse “grande arruaceiro, filho de classe média alta que a brigada acabara de justificar”⁵⁶⁶.

Torquato teve contato com a música produzida por artistas populares. Ele costumava ouvir essas canções nas residências de suas tias ao visitá-las. Com nove anos de idade escreveu seu primeiro poema, cuja narrativa poética relacionava-se ao universo familiar. Demonstrava muito interesse por autores da literatura clássica e brasileira – aos 11 anos pediu de presente ao seu pai as obras completas de William

⁵⁶³ CALIXTO, Fabiano Antonio. **Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p.08. “Se o Anjo Torto é recuperado e enriquecido a partir de um conjunto de práticas culturais que perpassa sua pequena e grandiosa história de vida, é necessário reconhecer o poeta com um dos poucos piauienses a se fazer presença na cultural nacional.” QUEIROZ, Teresinha. Torquato Neto e os Limites da Linguagem. **Revista Presença**. Teresina-PI, ano XXVII, nº 48, Conselho Estadual de Cultura e da Fundação Cultural do Piauí, ago./2012, p.20.

⁵⁶⁴ VAZ, Toninho. **Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto**. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.20.

⁵⁶⁵ “José de Arêa Leão – vulgo Zezé Leão – nasceu em 29 de novembro de 1901 na cidade de Água Branca, ao sul do Piauí. Filho de um grande latifundiário da região, é integrante de uma das famílias mais tradicionais do estado: a família Arêa Leão. Seus irmãos, primos, tios, e parentes próximos ocuparam espaços de visibilidade política, compondo assim um ciclo oligárquico em torno do nome Arêa Leão. Desde sua infância morou numa localidade de Água Branca, São Pedro, na qual seu pai era um dos principais proprietários de terra e figura de intocável autoridade local.” ATANÁSIO, Francisco Chagas Oliveira. Notas sobre um homem infame e suas desventuras pela terra maldita: tensões sociais, conflitos políticos e cultura de violência no Piauí a partir das incursões de Zezé Leão (1940 - 1950) - um breve ensaio. **VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar**. Teresina, UFPI, 2012, p.02.

⁵⁶⁶ VAZ, op. cit., p.20.

Shakespeare (1564-1616), e aos 14, por ter despertado gosto pela literatura de Machado de Assis (1839-1908), foi presenteado com todas as obras desse autor.

Foi no ambiente escolar que ele ampliou seus conhecimentos sobre os poetas Luís Vaz de Camões (?-1580), Gonçalves Dias (1823-1864), Fagundes Varela (1841-1875), Casimiro de Abreu (1839-1860), Olavo Bilac (1865-1918) e Castro Alves (1847-1871). A poesia efetivamente cumpriu um papel importante na carreira artística de Torquato, foi nos versos dos poetas brasileiros e clássicos que ele avistou novos horizontes de palavras e descobriu as métricas e rimas. Encontrou, assim, uma forma de compor poema, criar, inventar versos, revelar sua vontade de escrever, seu desejo de falar, uma maneira de se comunicar com as pessoas e o mundo ao redor.

O andar pelas ruas de Teresina possibilitou vivência e experiência social, pois Torquato costumava passear no bar Carnaúba, localizado na Praça Pedro II, para ouvir as conversas rápidas de alguns boêmios sobre política, sociedade, literatura, entre outras discussões. Entende-se que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para língua ou para os enunciados proferidos”⁵⁶⁷. Quando o pedestre caminha pelas ruas da cidade, ele se apropria do sistema topográfico “(assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato da palavra é uma realização sonora da língua)”⁵⁶⁸.

O contato com a cultura popular também era realizado nas viagens que fazia nos finais de semana. Algumas vezes passeava nas cidades circunvizinhas: União, terra de seu amigo Renato Piauí; e Monsenhor Gil, onde ficava hospedado na residência do outro amigo, Noronha. Essas viagens proporcionaram ao poeta piauiense conviver com grupos que praticavam cantigas de roda, balandê-baião⁵⁶⁹, quadrilhas juninas, festa em homenagem a São Raimundo em União e outras

⁵⁶⁷ CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. Vol. 1 - Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p.177.

⁵⁶⁸ Ibidem.

⁵⁶⁹ “Os relatos históricos e de populares revelam que o baião já era dançado na região por escravos refugiados em 1875, no que antes era chamado de Povoado Lages. Dança e religião se encontravam nas festividades realizadas após as rezas e durante o período da colheita como forma de agradecimento. O povoado de Lages fazia parte de Teresina quando recebeu seu primeiro padre, Monsenhor Gil. Por influência do sacerdote, o povoado passou a se chamar Natal, em função das festas religiosas realizadas em dezembro. Em 1963, Natal tornou-se município e recebeu o nome de Monsenhor Gil.” ANDRADE, Patrícia. **Balandê/Baião resgata origens africanas no interior do Piauí**. Teresina-PI, 25 nov. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2012/11/balande-baiao-resgata-origens-africanas-no-interior-do-piaui.html>>. Acesso em: 11/12/2013.

manifestações típicas dessas duas localidades. Em suas andanças, conheceu as tradições e as histórias de parte do sertão piauiense. O adágio popular “quem viaja tem muito que contar”⁵⁷⁰ se ratifica nesse momento de sua vida.

Sobre a manifestação balandê-baião, o diálogo a seguir esclarece:

Graças à malícia do Mestre Zé Coelho e de um de seus irmãos que fez com que homem e mulher pudessem aproximar seus corpos durante a dança. No baião o homem galanteava a mulher sarapateando em volta da mulher e vice-versa, mas não se tocavam. Foi aí que Zé Coelho resolveu com o irmão criar uma dança em roda em que se podia no mínimo pegar nas mãos. Começava aí o Balandê e suas próprias características.⁵⁷¹

Com a finalidade de morar em uma cidade maior, o poeta-letrista, aos dezesseis anos, resolveu insistir até convencer seus pais na perspectiva de mudar para Salvador. Foi no ano de 1960 que ele chegou à capital baiana para fazer o científico no Colégio Nossa Senhora da Vitória (internato da congregação dos Maristas).⁵⁷² Gilberto Gil estudava na mesma escola em uma turma adiantada.

Nesse período, resolveu ir pela primeira vez ao Rio de Janeiro, passar certo tempo no apartamento de João Viana. Conheceu o jovem Jards Macalé (vizinho de João), com o qual iniciou uma longa amizade. Naquele tempo Macalé, compositor e intérprete da música popular brasileira, ouvia Pixinguinha (1897-1973), Ismael Silva (1905-1978), Nelson Cavaquinho (1911-1986), Moreira da Silva (1902-2000) e outros artistas populares ligados ao samba de breque e à malandragem carioca.

⁵⁷⁰ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.199.

⁵⁷¹ ANDRADE, Patrícia. **Balandê/Baião resgata origens africanas no interior do Piauí.** Teresina-PI, 25 nov. 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2012/11/balandebaiao-resgata-origens-africanas-no-interior-do-piaui.html>>. Acesso em: 11/12/2013.

⁵⁷² ALVES, Valeria Aparecida. **Desafinando o coro dos contentes: Torquato Neto e a produção cultural no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.** Tese (Doutorado em História), PUC-SP, São Paulo, 2012, p.97-8. “Saindo de uma cidade provinciana, Torquato passa a viver na capital baiana, onde amplia o leque de amizades, o universo cultural e obtém conhecimentos decisivos para os rumos que viria a tomar em seguida.” ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços.** São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002, p.22. Ver também: ANDRADE, Rodrigo de. **Torquato Neto: uma poética da contracultura.** Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de Passo Fundo, Rio Grande do Sul, 2008. ANJOS, Anay Oliveira dos. **A morte na obra de Torquato Neto: uma análise semiótica.** Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. BEZERRA FILHO, Feliciano José. **A escritura de Torquato Neto.** São Paulo: Publisher Brasil, 2004. GALDINO, Roberto Carlos. **A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto.** Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), UNICAMP, Campinas, 2008.

A temporada de Torquato pelo Rio foi rápida, retornou logo em seguida para Salvador, onde encontrou um clima de efervescência cultural, como relatado anteriormente. Salvador

[...] desfrutava, naquele momento, de seu renascimento cultural. Um período especialmente rico para os artistas e intelectuais da Bahia, que pode ser chamado de Era Edgard Santos. Reitor da Universidade Federal da Bahia, entre os anos de 1946 e 1962, o audacioso Edgard Santos investiu pesado no avanço cultural da instituição e da cidade. [...] Idealizou uma espécie de choque intelectual, tentando reverter a marginalização cultural da Bahia dos anos 40. Em sua concepção, a Universidade – necessariamente livre para criar e refletir – deveria desempenhar a função de ponta-de-lança da sociedade.⁵⁷³

Vários artistas se encontravam no ambiente de agitação cultural na capital baiana, com destaque para Isaac Karabtchevsky, Tom Jobim (1927-1994), Julio Medaglia – bolsistas da Sinfônica, que tinha como professor o suíço Ernst Widmer (1927-1990) –, Rogério Duarte, Luiz Carlos Maciel, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Glauber Rocha, entre outras expressões do mundo artístico. Nesse ambiente soteropolitano, Torquato encontrou com Duda Machado, um teresinense cujo pai era amigo de sua família, e se empolgou ao saber que Duda também tinha interesse por cinema e poesia.

No Colégio dos Irmãos Marista, ele se interessou em escrever matérias para a revista *Apamema*, veículo de comunicação vinculado aos pais, mestres e estudantes. Com seus artigos conseguiu obter êxito e tornou-se editorialista e redator dos alunos. Conhecedor das poesias de Gonçalves Dias, Castro Alves, entre outros, já citados, ampliou seus horizontes poéticos com as leituras de Carlos Drummond (1902-1987) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999), a quem Torquato chamava de “a segura do engenho, a faca seca, o agreste”.

Em 1961 produziu poemas, prosas e crônicas editados pelo centro literário dos estudantes do colégio, sendo alguns lidos na Rádio Excelsior em um programa dedicado à Congregação Mariana. No boletim *Farol*, organizado pelo centro acadêmico, fez o editorial “Egoísmo e Altruísmo”. Duda Machado ainda apresentou Torquato a Caetano, que estava fazendo a trilha sonora do filme *Boca de Ouro*, do Nelson Rodrigues (1912-1980). A amizade fluiu e logo os três estariam no filme

⁵⁷³ CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

Moleques de Rua, do cineasta Alvinho Guimarães, um curta em película 16 mm – Torquato e Duda no elenco de atores e Caetano com a trilha sonora.

Nesse sentido, Torquato foi se integrando ao movimento, a ponto de ser confundido e identificado, por muitos ainda, como um poeta baiano, ele se divertia com o equívoco, fazia graça com a situação, mas deixava claro que seu verdadeiro sonho era ser “carioca”.⁵⁷⁴

Ele viajou a Teresina nas férias do final do ano de 1961 e, inquieto e cheio de ideias, sugeriu a seus amigos teresinenses leituras de obras fundamentais para compreensão da literatura nordestina e brasileira, como “Vidas Secas”⁵⁷⁵ e “São Bernardo”, de Graciliano Ramos (1892-1953), “Menino de Engenho”, de José Lins do Rego (1901-1957), e “Macunaíma”, de Mario de Andrade. Além desses clássicos da literatura brasileira, apresentou obras de autores de outros países: “Cartas a um Jovem Poeta”, do tcheco Rainer Maria Rilke (1875-1926), e “Frutos da Terra”, do escritor francês André Gide (1869-1951). Os acúmulos sobre literatura favoreceram a publicação do ensaio “Arte e cultura popular”⁵⁷⁶, de sua autoria, em um jornal colegial. No texto ele fazia referência a José Lins e Graciliano, defendia o movimento literário nordestino para além do romance regionalista.

Em janeiro de 1962, Torquato viajou ao Rio de Janeiro com Nacif e Sebastião “Besouro” em busca da noite carioca, sua “poesia e seus encantos boêmios”. No Rio o poeta experienciou os espaços da cidade em meio a articulações com artistas como Jards Macalé e discussões políticas e culturais no

⁵⁷⁴ VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.38. Importante consultar: BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos**: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013.

⁵⁷⁵ “O que Graciliano aqui acusa é o sistema social que embaça o espelho, impedindo assim, ao indivíduo, a visão de si, reflexiva. A desposseção de Fabiano é a mais completa: além da desposseção que a reificação reitera (é um ‘cabra’, um ‘bicho’), e da desposseção da palavra, há mais: o desejo do mesmo Fabiano é um desejo ‘alheio’ porque **mediado** pela figura do Seu Tomás. Não é genuíno, não tem origem nele, mas é feito por ‘procuração’ [...] Fabiano empresta um rosto anônimo à máscara social.” HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio**: Vidas Secas e o Estrangeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p.30.

⁵⁷⁶ “[...] em janeiro de 1964, após um longo trabalho de pesquisa, Torquato publica *Arte e cultura popular*, uma monografia na qual procurará determinar o momento em que ‘a cultura nacional propôs-se a representar o papel de espelho e de seta de uma realidade nossa’. Nesta monografia, publicada em fascículos no jornal *O Dia*, de Teresina, Torquato antecipa aquilo que viria a ser um argumento central para o *movimento armorialista*: a idéia da existência de uma ‘raiz’ natural explicativa da situação nacional e a crença em que a cultura popular nordestina, para ele expressa nas vivências dos cantadores de feira e na literatura de cordel, sintetizaria a cultura brasileira.” BRITO, op. cit., p.84-5.

Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE). A ideia para criação desses centros nascera das iniciativas do Teatro de Arena de São Paulo.

Oduvaldo Viana Filho, que integrara o Arena ao se transferir para o Rio de Janeiro no início dos anos 60, resolveu escrever a peça ‘a mais valia vai acabar, seu Edgar’. Ao procurar por alguém que lhe desse maiores informações sobre a ‘teoria da mais valia’ acabou se aproximando do jovem sociólogo e frequentador do ISEB, Carlos Estevam Martins. Durante a montagem do espetáculo na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil contou ainda com a colaboração do futuro cineasta Leon Hirzman. Foi desses três jovens intelectuais que partiu a iniciativa de criar o CPC.⁵⁷⁷

A proposta do Arena era construir um teatro político que mobilizasse as massas populares.⁵⁷⁸ A perspectiva desses centros era de estabelecer

[...] estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática”. Atraindo jovens intelectuais, os CPCs – que aos poucos se organizavam por todo o país – tratavam de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Um novo tipo de artista “revolucionário e conseqüente”, ganhava forma. Empolgados pelos ventos da efervescência política, os CPCs defendiam a opção pela “arte revolucionária”, definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a “ilusória liberdade abstratizada em telas e obras sem conteúdo” para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo, restituindo-lhe “a consciência de si mesmo”.⁵⁷⁹

No ano de 1963 iniciou seu curso de Jornalismo na Faculdade Nacional de Filosofia na cidade fluminense. Passou a frequentar os encontros de poesia organizados pelo CPC, sendo que foi em um deles que conheceu o secundarista de Ilhéus-BA Hélio Silva. Torquato, Hélio e Adriano Augusto de Araújo Jorge Neto formavam um grupo que compartilhava reflexões e discussões sobre poesia, literatura, cinema e outras artes. Na inauguração do teatro da UNE conheceu Ana Duarte, irmã de Hélio, que se tornaria sua esposa em 1967.

⁵⁷⁷ BERLINCK, Manuel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984, p.19.

⁵⁷⁸ ZAN, José Roberto. **Do fundo do quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Campinas-SP, 1996, p.133.

⁵⁷⁹ HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.9-10.

Em meio à apreciação do cenário artístico e cultural carioca, Torquato frequentava assiduamente a sede da UNE, que passou a ser quase sua casa. Era de costume dormir em velho sofá no andar superior dessa entidade. Ele “tinha entre seus pertences uma máquina de escrever portátil [...] e uma pasta onde guardava os originais de um livro que vinha construindo desde a adolescência chamado o *Fato e a Coisa*”⁵⁸⁰. Evidentemente a questão política movimentava as discussões políticas na UNE e no meio estudantil. Nessa época ocorreu o plebiscito que acabou com o parlamentarismo e João Goulart (1919-1976) tornou-se efetivamente presidente da república.⁵⁸¹ Nesse mesmo ano o sanfoneiro Luiz Gonzaga lançou o LP “Pisa no Pilão (Festa do Milho)”⁵⁸², que traz características de identificação nordestina, como a imagem de milhos na capa e o chapéu de vaqueiro na mão direita, representando o sertão brasileiro marcado pela fartura.



Figuras 8 e 9 – LP “Pisa no Pilão (Festa do Milho)”, de Luiz Gonzaga (1963).⁵⁸³

⁵⁸⁰ VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.47.

⁵⁸¹ Do ponto de vista cultural e artístico, nesse período “três lançamentos tornaram mais complexo o cenário musical brasileiro: Vinicius e Tom dão à luz o maior clássico da bossa nova ‘Garota de Ipanema’, Roberto Carlos começa para valer seu reinado com ‘Parei na contramão’ e Jorge Ben diz que veio já pelo título do álbum esquema novo, que emplaca sucesso como ‘Chove chuva’ e ‘Mas que nada’.” PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.352.

⁵⁸² Luiz Gonzaga. **LP Pisa no Pilão (Festa do Milho)**. RCA, 1963.

⁵⁸³ LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 13/12/2013.

No final do ano de 1963 o “Anjo Torto da Tropicália” voltou a Teresina para a passagem do ano. Em março do ano seguinte, os militares tomavam o país, as ruas bloqueadas, carros militares circulavam pela cidade, um ambiente ameaçador. A sede da UNE foi incendiada pouco depois da saída de Torquato do prédio. “Hélio e Torquato preferiram exorcizar o baixo astral se aquartelando em casa, quando aconteceu uma leitura memorável e surpreendente de ‘O Auto da Compadecida’, de Ariano Suassuna”⁵⁸⁴. Sua indignação com o momento conturbado da política brasileira foi expresso no “Poema do aviso final”⁵⁸⁵.

Entre 1964 e 1968, com a ditadura já instalada, ainda havia espaço para os artistas de classe média criarem e colocarem em circulação seu trabalho. Apesar dos pesares, pois a ditadura militar bateu forte primeiro nos trabalhadores organizados e militantes – nas cidades, no campo, nas forças armadas. [...] Depois de 1968, não havia mais espaço para a classe média politizada e inconformista. Quando a massa de estudantes, intelectuais e artistas ocupa o centro do Rio de Janeiro na Passeata dos Cem Mil, o que poderia parecer um ponto de inflexão e mudança era, na verdade, o limite de uma geração e de um conjunto de lutas, no campo e na cidade, no mundo do trabalho, da política, da educação, da cultura e da arte.⁵⁸⁶

Junto com a instalação do regime civil-militar veio a falta de liberdade política. Para os jovens atingidos pela ditadura restavam duas saídas: ou iam para a clandestinidade ou atuavam em seguimentos articulados em torno da literatura-

⁵⁸⁴ VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.57. “A obra ‘O Auto da Compadecida’ foi elaborada por Ariano Suassuna no ano de 1955, seus escritos/texto em forma de atos, estão inseridos no subgênero da literatura dramática, que fala de romances e histórias populares do Nordeste e tem a moral como um elemento decisivo em toda obra. Essa foi feita, pós-segunda guerra mundial, período em que, por conta do preconceito/racismo dizimaram-se milhões de pessoas no mundo todo. Também é a década de grandes secas 1953/54, de pouca produção agrícola, de água escassa, e de poucas saídas para a região Nordeste a não ser a migração para outras regiões do Brasil. Período que instaurava as Ligas Camponesas, que fora um movimento político na década de 1950, no estado de Pernambuco, com objetivos específicos de: auxiliar os camponeses com despesas funerárias (evitando que os camponeses falecidos fossem despejados em covas de indigentes); fornecer assistência médica, jurídica e educação aos camponeses; e formar uma cooperativa de crédito capaz de livrar, aos poucos, o camponês do domínio do latifundiário.” ALBUQUERQUE, Túlio Augusto Paz e. Regionalismo e coronelismo no filme “O Auto da Compadecida”. I **Seminário Nacional Fontes Documentais e Pesquisa Histórica**. Campina Grande, 2009.

⁵⁸⁵ Esse poema faz parte do livro: ARAÚJO NETO, Torquato de. **O fato e a coisa**. Inédito. Teresina: UPJ Produções, 2012. O referido poema será analisado no capítulo 5, item 5.3.

⁵⁸⁶ BUENO, André. **Pássaro de fogo no terceiro milênio**: o poeta Torquato Neto e sua época. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p.43-4.

música-teatro. O musical “Opinião”⁵⁸⁷, elaborado por Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Augusto Bual, Armando Costa (1933-1984) e Paulo Pontes (1940-1976), foi uma dessas articulações que reuniam música e teatro. A estreia desse espetáculo em 11 de dezembro de 1964 marcou o início do grupo chamado Opinião⁵⁸⁸.

As canções desse musical eram interpretadas pelo sambista Zé Ketí (1921-1999), João do Vale e Nara Leão (1942-1989) – posteriormente substituída por Maria Bethânia. A direção coube ao dramaturgo Augusto Boal (1931-2009), do Teatro de Arena paulistano. Simpatizante do Opinião, Torquato quase sempre ia às apresentações, pois em um desses shows seu amigo Macalé passou a integrar a banda como violonista. Sobre esse musical e a situação na política brasileira, é importante salientar que:

O golpe militar potencializou e apressou esse ensejo de massificação das artes de conteúdo político (no sentido de ampliar a sua audiência), [...]. O *Grupo Opinião*, fundado sobre as cinzas do CPC que fora extinto junto com a UNE em abril de 1964, consolidava esta proposta. Fundado por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Armando Costa e Ferreira Gullar, militantes culturais do PCB, a proposta do *Opinião* era a de buscar o meio expressivo adequado para ampliar o público. A recorrência à música popular, portanto, era mais do que tática, na medida em que era uma arte de público massivo por excelência.⁵⁸⁹

Os amigos de Torquato, nesse período, começaram a chegar no eixo Rio-São Paulo, entre eles Caetano Veloso – sua mudança para a capital fluminense foi

⁵⁸⁷ BOAL, Augusto (Direção). **Opinião**. Musical. Rio de Janeiro, Teatro Opinião, 11/12/1964. Ficha técnica- Autoria: Armando Costa, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes. Direção: Augusto Boal. Direção musical: Dorival Caymmi Filho. Elenco/Personagem: João do Vale, Maria Bethânia, Nara Leão, Zé Ketí. Produção: Grupo Opinião e Teatro de Arena (São Paulo, SP). Trilha sonora: Ary Toledo, Carlos Lira, Chico de Assis, Cristóvam de Alencar, Dorival Caymmi Filho, Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri, Glauber Rocha, Hermínio Bello de Carvalho, J. B. Aquino, João do Vale, João Jorge Vargas, Newton Teixeira, Pete Seeger, Ruy Guerra, Sérgio Ricardo, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Zé Batista, Zé Cândido, Zé Kéti. ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural. **Opinião**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/Enc_Espetaculos/dspdados_espeticulos.cfm?cd_verbete=401317>. Acesso em: 13/12/2013.

⁵⁸⁸ O grupo Opinião durou entre os anos de 1964 e 1982. Ele surgiu depois do golpe militar no ano de 1964, organizado por artistas ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE - CPC (posto na ilegalidade). Esses artistas se reuniam com objetivo de promover focos de resistência ao regime. A ação dos agitadores do Opinião alcançou sucesso instantâneo, contagiou vários setores artísticos da cultura brasileira. A exposição de artes plásticas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ denominada Opinião 65 foi realizada em decorrência do grupo. *Ibidem*.

⁵⁸⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001, p.66. Ver também: MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina, Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

motivada pela participação de Bethânia no show Opinião – e Gilberto Gil, por ter recebido uma proposta para ingressar como executivo na Gessy-Lever, a qual acabou aceitando, mudando-se então para São Paulo.

Conforme foi salientado, no Rio, os artistas ligados ao Centro Popular de Cultura - CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE) incorporam ideia de arte engajada com músicas de protesto. Nesse mesmo período, no CPC de Salvador, José Carlos Capinam teve uma versão teatral de Bumba-meu-Boi proibida pelos órgãos da censura, o que favoreceu a mudança do autor da peça também para o Rio de Janeiro.

Com a proximidade dos amigos baianos, o poeta piauiense escreveu muitas letras de canções na perspectiva de serem musicadas.⁵⁹⁰ Assim surgiram “Louvação”⁵⁹¹, “Minha senhora”⁵⁹², “Zabelê”⁵⁹³ e “Nenhuma Dor”⁵⁹⁴, com Caetano ou Gil.

Como verificado anteriormente, a música “Louvação” foi primeiramente gravada por Jair Rodrigues e Elis Regina (1945-1982) e apresentada nos palcos paulistas no “Fino da Bossa”. Torquato, além de compositor, era também roteirista, crítico musical, ator e diretor de cena na produção de shows como “Pois É”, voltado para Vinícius de Moraes e Gil, no qual Gal Costa cantava “Louvação” com Gilberto Gil, momento considerado como o auge da apresentação.

O cantor e compositor Edu Lobo tornou-se outro grande parceiro de Torquato, gravando “Lua nova”⁵⁹⁵, “Pra dizer adeus”⁵⁹⁶ e “Veleiro”⁵⁹⁷. A canção “Ai de mim, Copacabana”⁵⁹⁸ foi outra composição de Torquato, com música de Caetano

⁵⁹⁰ VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.65. Ver: KRUEL, Kenard. **Torquato Neto ou a carne seca é servida**. 2ª. ed. Teresina: Halley, 2008. ALMEIDA, Laura Beatriz de. **Um poeta na medida do impossível**. Tese (Doutorado em Teoria Literária), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

⁵⁹¹ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Louvação**. Lado 1, 1ª faixa, 03min47seg. LP “Louvação”, de Gilberto Gil. Philips, 1967.

⁵⁹² Gilberto Gil e Torquato Neto. **Minha senhora**. Lado B, 3ª faixa, 04min20seg. LP “Domingo”, de Gal Costa e Caetano Veloso. Philips, 1967.

⁵⁹³ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Zabelê**. Ciranda; Bossa-nova. Lado B, 6ª faixa, 02min49seg. LP “Domingo”, de Gal Costa e Caetano Veloso. Philips, 1967.

⁵⁹⁴ Torquato Neto e Caetano Veloso. **Nenhuma Dor**. Lado A, 6ª faixa, 01min33seg. LP “Domingo”, de Gal Costa e Caetano Veloso. Philips, 1967.

⁵⁹⁵ Torquato Neto e Edu Lobo. **Lua Nova**. Lado A, 4ª faixa, 02min34seg. LP “Edu e Bethania”, de Edu Lobo e Maria Bethania. Elenco, 1967. Ver Anexo 15.

⁵⁹⁶ Torquato Neto e Edu Lobo. **Pra Dizer Adeus**. Lado B, 2ª faixa, 04min16seg. LP “Edu e Bethania”, de Edu Lobo e Maria Bethania. Elenco, 1967.

⁵⁹⁷ Torquato Neto e Edu Lobo. **Veleiro Pra Dizer Adeus**. Lado B, 3ª faixa, 03min10seg. LP “Edu e Bethania”, de Edu Lobo e Maria Bethania. Elenco, 1967.

⁵⁹⁸ Torquato Neto e Caetano Veloso. **Ai De Mim, Copacabana**. Lado B, 1ª faixa, 02min39seg. Compacto “Caetano Veloso”, de Caetano Veloso. Philips, 1968.

Veloso. A referida música surgiu da expressão “Ai de ti, Copacabana”, de Rubem Braga (1913-1990). Era característica de Torquato apropriar-se de termos de autores por quem tinha admiração. Outro exemplo constata-se em “A alegria é a prova dos nove”, de Oswald de Andrade, expressão empregada na canção “Geléia geral”. Sobre o processo de composição, o poeta esclareceu: “Não existe um esquema rígido. Eu sempre faço uma letra que chamamos de ‘monstro’ e, a partir daí, a gente discute juntos, trabalhando sobre ela. A música, entretanto, sempre é de Gil ou Caetano.”⁵⁹⁹

O poeta também trabalhava como divulgador da gravadora Philips e escrevia textos para os álbuns que seriam lançados pela gravadora, o chamado *press release*, como no LP “Domingo”. Em 1967 atuou no “Jornal dos Sports”, em que tinha uma coluna intitulada “Música Popular” na qual contribuía com publicações de letras de músicas, poesias e ainda apoiava o movimento tropicalista. Nessa coluna “discutia assuntos como alienação/engajamento na música brasileira ou as dimensões que a mistura musical da Tropicália tomariam no Brasil”⁶⁰⁰.

Foi se engajando na questão do Tropicalismo, inclusive como mentor do movimento, que se configurou na memória histórica e cultural do Brasil. O sentimento de brasilidade do Tropicalismo se pautou no hibridismo, na antropofagia oswaldiana, que se expressava ao trazer para a cena musical o samba, a bossa, a “música cafona”, entre outras, e, sobretudo, ao realizar fusões de ritmos do sertão nordestino com rock, reggae, música caribenha, latino-americana e outras sonoridades. Como explicado no capítulo anterior, questionar a realidade nacional foi uma das principais causas dos tropicalistas.

Cabe observar as reflexões relacionadas ao nacional e ao popular na música brasileira. A plataforma do nacionalismo musical procurava instituir uma separação entre a “boa música (resultante da aliança da tradição erudita nacionalista com o folclore) da *música má* (a popular urbana comercial e a erudita europeizante, quando se quisesse passar por música brasileira, ou quando de vanguarda musical”⁶⁰¹. Foi nessa atmosfera histórica, política e social das décadas de 1930 a 1960 que se

⁵⁹⁹ Apud: VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.66.

⁶⁰⁰ OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. Representações do sertão na obra musical de Torquato Neto. **II Congresso Nacional e III Regional de História da UFG**. Jataí-GO, 2009, p.04. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20\(65\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20(65).pdf)>. Acesso em: 13/12/2013.

⁶⁰¹ WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.134.

fomentou a discussão acerca dos parâmetros em que deveria ser composta a música popular no Brasil. Dessa maneira, entende-se que

[...] essa constelação de ideias, onde o nacional-popular tende a brigar com vanguarda-mercado, já era incisiva, mas implosiva na música nacional-erudito-popular de 30 e 40, e se tornará decisiva e explosiva na área musical durante as movimentações da década de 60.⁶⁰²

O tropicalismo foi decisivo na quebra de parâmetros relacionados ao nacionalismo musical. Além de a Tropicália apresentar proposições contrárias à ditadura civil-militar, o movimento retomou propostas da Semana de Arte Moderna de 1922 e misturou

[...] novos elementos como a relação dual do urbano com o rural, a influência da cultura *hippie*, a elaboração do misto de música e poesia, vinculando o texto à melodia, o trabalho com as influências da composição atonal da música erudita, a utilização de aspectos da cultura *pop* em relação à quebra de tradicionalismos e ainda utilizando a poesia concreta para dar uma nova estética às composições. A proposta da Tropicália era juntar todos esses aspectos, “triturá-los” e obter algo novo, oriundo assim da estética do “desbunde”, da absorção de qualquer possível influência por um resultado inesperado.⁶⁰³

Em janeiro de 1968 Torquato, em parceria com Capinam e Gil, trabalhou no roteiro de “Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo”⁶⁰⁴, um programa que seria apresentado na rede Globo, mas não foi exibido por discordância de Vicente Celestino (1894-1968), que questionava a substituição do pão da ceia sagrada por

⁶⁰² WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.134.

⁶⁰³ OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. Representações do sertão na obra musical de Torquato Neto. **II Congresso Nacional e III Regional de História da UFG**. Jataí-GO, 2009, p.05. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20\(65\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20(65).pdf)>. Acesso em: 13/12/2013. “O caldo tropicalista que se precipitou desse caldeirão cultural, seu tempo de fervura, o tempo da tropicália, durou dos últimos meses de 1967 ao final do ano de 1968. Nesse período viu-se o nascimento e a morte do Tropicalismo [...] num tempo reduzido, porém suficiente para um abalo sísmico-estético, terremoto de uma revolução musical sem precedentes no Brasil.” BEZERRA FILHO, Feliciano José. **A escritura de Torquato Neto**. São Paulo: Publisher Brasil, 2004, p.43. Consultar: Idem. **Ressonâncias da Tropicália: mídia e cultura na canção brasileira**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC-SP, São Paulo, 2005. BRITO, Antonio Carlos. “Tropicalismo: sua estética, sua história”. **Revista Vozes**. São Paulo, nº. 9, 1972. BAR, Décio. Caetano: “acontece que ele é baiano”. **Realidade**. Rio de Janeiro, ano III, vol. 33, Editora Abril, p.188-199, dez./1968, p.197. Idem. “O Tropicalismo é nosso, viu?” **Realidade**. Rio de Janeiro, ano III, vol. 33, Editora Abril, p.188-199, dez./1968.

⁶⁰⁴ Cf.: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.65.

uma banana. Depois de vetar o projeto, Celestino então abandonou o teatro e, pouco tempo depois, sofreu um infarto no quarto de hotel onde morava. No momento da gravação do programa, a tensão era grande, pois o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) poderia chegar a qualquer hora. “Luiz Gonzaga, o Lua, que fazia parte do elenco, suspirou aliviado e comentou em tom de pilhéria: ‘O Vicente Celestino acabou limpando a nossa barra, ainda bem’.”⁶⁰⁵

O sanfoneiro “Lua”, nesse mesmo ano, lançou o LP “Canaã”⁶⁰⁶, cuja capa exhibe seu rosto entre galhos de mandacaru, com um chapéu de vaqueiro. Para seu parceiro Humberto Teixeira, a música “‘Canaã’ representa um protesto melódico e lírico”⁶⁰⁷. A representação de um Nordeste como região que se desenvolve contrasta com a imagem do mandacaru, que representa a seca no sertão.



Figura 10 – Capa do LP “Canaã”, Luiz Gonzaga (1968).⁶⁰⁸

Nesse contexto, surgiu a ideia de um disco-manifesto, o “Tropicália ou Panis et Circensis”⁶⁰⁹, no qual a música “Geléia Geral”⁶¹⁰, parceria de Gil e Torquato, anunciava a manhã tropical. O álbum, lançado em agosto no Rio de Janeiro e em

⁶⁰⁵ VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.119.

⁶⁰⁶ Luiz Gonzaga. **LP Canaã**. RCA Victor, 1968.

⁶⁰⁷ Apud: MORAES, Jonas Rodrigues de. **Sons do Sertão**: Luiz Gonzaga, música e identidade. São Paulo: Annablume, 2012, p.178.

⁶⁰⁸ Luiz Gonzaga. **LP Canaã**. RCA Victor, 1968. Acervo Wilson Seraine.

⁶⁰⁹ Gilberto Gil e Caetano Veloso. **LP Tropicália ou Panis et Circensis**. Philips, 1968. Arranjos e regência: Rogério Duprat. Direção de produção: Manoel Berenberin. Técnico de gravação: Estélio. Estúdio RGE, SP. Reedição em CD: 1993.

⁶¹⁰ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Geléia Geral**. Baião/rock. 6ª faixa, 03min42seg. LP “Tropicália ou Panis et Circensis”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Philips, 1968.

São Paulo, contou com a participação d'Os Mutantes. Marcado pela polifonia e pelo hibridismo, o disco incluiu ruídos e sons misturados com guitarras elétricas, com arranjos realizados pelo maestro Rogério Duprat. O álbum dialogou com gêneros nordestinos, bossa-nova, boleros, rock, entre outros ritmos, e com a vanguarda erudita, sendo considerado um disco expressivo do movimento tropicalista e da música popular brasileira.

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista. Os diversos procedimentos efeitos da mistura aí comparecem – carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice –, compondo um ritual de devoração. Resultou da produção coletiva [...] integrado por Caetano, Gil, Gal, Torquato Neto, Capinam, Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão.⁶¹¹

Em 03 de dezembro de 1968, Torquato e Hélio Oiticica (1937-1980) embarcaram para Londres, ficando catorze dias a bordo. Ao passarem por Vigo, na Espanha, e Rotterdam, na Holanda, ficaram sabendo da decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), assinado pelo presidente Artur da Costa e Silva (1899-1969) em 13 de dezembro do mesmo ano. O ato consistia em autorizar

[...] o regime a impor uma rígida sobre a mídia, fechar temporariamente o Congresso Nacional e as assembleias estaduais e municipais, suspender direitos políticos de indivíduos, anular mandatos de eleitos e nomeados, demitir funcionários públicos e suspender o habeas corpus em casos envolvendo a “segurança nacional”. Em resumo, o AI-5 dava ao regime os recursos legais e institucionais para suprimir todas as atividades de oposição independentemente de ser “bacanas” ou “quadradas”.⁶¹²

Com o decreto do AI-5, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos pela ditadura civil-militar, em São Paulo, catorze dias após a lei entrar em vigor. Foram transferidos para o Rio de Janeiro e soltos em 19 de fevereiro de 1969 – quarta-feira de cinzas (o equivalente a dois meses de prisão). Ficaram por mais quatro

⁶¹¹ FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000, p.78.

⁶¹² DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009, p.174-5. Para saber mais detalhes sobre o AI-5 é importante consultar: MARTINS, Luciano. **A geração AI-5**. Ensaios de Opinião. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

confinados em Salvador, submetidos a prisão domiciliar, proibidos de fazer shows e dar entrevistas, até partirem para o exílio, em julho.⁶¹³

No início de 1969, Torquato iniciou a escritura de uma série de textos para seu cunhado Helinho e sua mulher Ana Duarte em que demonstrava toda a sua preocupação com a realidade política brasileira e com os amigos tropicalistas que se encontravam presos. Em uma de suas comunicações, pergunta a Helinho: “Será que Caetano e Gil já foram soltos?”⁶¹⁴ Ao mesmo tempo, informava as novidades que estavam acontecendo “do lado de fora”⁶¹⁵.

Foi na capital inglesa que ocorreu o encontro de Torquato Neto com Jimi Hendrix (1942-1970), planejado por “um sujeito chamado Carlos, um porto-riquenho que apresentou as credenciais de Torquato como brasileiro, poeta e revolucionário”⁶¹⁶. Em Kensington, bairro londrino, ocorreu o famoso encontro, num enorme e velho apartamento.

Hendrix, que se tornara conhecido no Festival de Monterey, em 1967 (sua consagração viria em Woodstock seis meses depois desse encontro) estava em primeiro lugar nas paradas inglesas com o disco *Electric Lady Land*, gravado em novembro. O guitarrista que tinha moral de gigante e estatura de jôquei, abriu um armário de onde tirou uma misteriosa caixa de sapatos, recheada com variados tipos de drogas. Havia marijuana, haxixi, anfetaminas, ácidos, mesalina – impossível determinar com precisão a variedade em oferta. Hendrix ofereceu e Torquato aceitou fumar um haxixi, ouvindo o álbum branco dos Beatles, que nada tinham de dissonantes. Desse encontro que durou de dez a quinze minutos, Torquato diria sucintamente: - Hendrix é muito louco. Hendrix tinha então 26 anos e Torquato 23.⁶¹⁷

⁶¹³ WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005. “Aos 26 anos de idade, já como uma emergente estrela da música pop, Caetano voltava em silêncio, pela porta dos fundos, à cidade que tinha lhe descortinado o mundo da vida artística e cosmopolita quando lá viveu, entre os anos de 1960 e 65.” (p.30)

⁶¹⁴ VAZ, Toninho. **Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto**. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.132.

⁶¹⁵ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005, p.40.

⁶¹⁶ VAZ, op. cit., p.130. Importante salientar que: “Todo dinheiro que Hendrix ganhava em discos e shows, estava sendo usado para financiar a causa negra dos Black Panthers.” Ibidem. Ver também: OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. **“Você olha nos meus olhos e não vê nada / É assim mesmo que eu quero ser olhado”** – Trajetória e marginalidade na obra musical de Torquato Neto. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Goiás (UFG), Faculdade de História, Goiânia-GO, 2011, p.10.

⁶¹⁷ VAZ, op. cit., p.130.

Em meados de fevereiro, Ana foi passear em Londres na perspectiva de aproveitar as potencialidades culturais e artísticas da capital inglesa e, ao mesmo tempo, colaborar na exposição de Hélio Oiticica. Torquato forneceu-lhe informações sobre suas atividades culturais, falando de cinema, música, cenas do cotidiano cultural europeu e em troca recebeu notícias sobre os parceiros que estavam no Brasil. Ele participava dos circuitos culturais de Londres e Paris, vez em quando, além de Hendrix, encontrava figuras importantes como Godard, frequentava cafés, teatros e cinemas.

A vida cultural em Paris implicava também a leitura diária de jornais, principalmente o *Le Monde* - para se informar e exercitar o idioma. Depois de sete meses de andança pela Europa, Torquato estava mesmo desgastado por questões básicas de sobrevivência. Enquanto rezava para Sérgio Mendes não atrasar os pagamentos de direitos autorais, cogitava poder voltar ao Brasil “assim que possível”.⁶¹⁸

Torquato sentia-se angustiado, queria voltar ao Brasil, mas as notícias não o agradavam, Gil e Caetano já estavam em Londres. Em uma carta a Helinho disse: “Estou louco para voltar ao Brasil, onde – só aí, e não sei bem porque – posso e quero fazer alguma coisa. Falo de cinema há séculos e nunca fiz um filme. Não tem graça.”⁶¹⁹ Ele manifestava o desejo de fazer cinema, a vontade de experimentar, de inventar.

Em meio a tantas aspirações, escrevia poemas com uma carga existencial, nos quais aparecia preocupado com questões de ser poeta relacionadas ao ser, do eu que é e se faz, com a vida e a morte, se aproximando da noção de cogito – que representa uma atitude de Torquato em “[...] construir uma linguagem que lhe condicione fugir à *captura social da subjetividade*, isto é, o poeta investe numa contra-linguagem [...]”⁶²⁰.

Em dezembro de 1969 Torquato e Ana embarcaram para o Brasil. O poeta chegou diferente, com cabelos longos e mais agressivos, estava mais “louco”. Ele estava “propenso a ir além das próprias rupturas tropicalistas, a embarcar nos perigos de um surto inovador mais radical do que qualquer radicalismo proposto até

⁶¹⁸ VAZ, Toninho. **Pra mim chega:** a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.141.

⁶¹⁹ Apud: Ibidem, p.146.

⁶²⁰ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. **Todos os dias de paupéria:** Torquato Neto e a invenção da tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p.209.

então”⁶²¹. Começou a trabalhar no *Correio da Manhã* e adquiriu certa notoriedade pelo sucesso das canções do movimento tropicalista.

No final do ano de 1970 se internou em um hospital psiquiátrico, uma internação voluntária⁶²². De lá descrevia o ambiente e sua rotina. “Seu cotidiano no hospital era feito de silêncio, leituras e algumas visitas, como as de Jards Macalé, que aparecia para incentivar a parceria musical.”⁶²³ Em janeiro de 1971 visitou Teresina, concedeu uma entrevista na Rádio Pioneira e declarou que agora seu negócio era com o cinema mais do que com a música. Concedeu outra longa entrevista no “Jornal Opinião” em que se posicionava em relação à participação de Roberto Carlos dentro da MPB:

Naquela época, em que a gente queria fazer música de protesto, na época em que a gente estava acabando de deteriorar a bossa nova, **Roberto Carlos** fez a maior música de protesto, *Que Tudo Mais Vá Pro Inferno*, e a gente feito otário, a fazer isto e aquilo. Até que um dia a gente se mancou: ora, nós estávamos brigando com os caras que estavam aí e esquecendo que há juventude. Quando **Roberto Carlos** começou com *O Calhambeque*, quem foi com ele foi a juventude. Aquela mesma juventude que quando eu era garoto, ouvia a **Celly Campelo** sem o menor preconceito. Só depois, com a cultura universitária, é que a gente vai criando aquela ferrugem preconceituosa e quer ficar purificado através do folclore e de uma brasilidade histórica. Roberto nos ensinou muito. Ele foi muito importante. Quando nós percebemos a burrice de lutar contra a gente mesmo, que era juventude, nós aproveitamos Roberto para uma nova jogada, que começou com *Alegria, Alegria*. Ele foi muito importante pra toda a cultura brasileira.⁶²⁴

⁶²¹ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013, p.93. Ver também: LAGE, Patrícia Rodrigues Alves. **A poética de Torquato Neto: tradição, ruptura e utopia**. Dissertação (Mestrado em Literatura), PUC-SP, São Paulo, 2010. LIMA, Denivaldo Mariano de. **Fractais de América entrecruzados pelo fogo da invenção: Torquato, Oiticica e Cortázar**. Dissertação (Mestrado em Letras), UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

⁶²² “Entre 1968 e 1972, Torquato Neto esteve internado oito vezes, em sanatórios de São Paulo, Rio de Janeiro e Teresina.” BUENO, André. **Pássaro de fogo no terceiro milênio: o poeta Torquato Neto e sua época**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p.203.

⁶²³ VAZ, Toninho. **Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto**. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.159.

⁶²⁴ JORNAL OPINIÃO. Página Comunicação. Teresina, 31 jan. 1971, p.3.

Em 24 de março de 1971, Torquato e Ana retornaram ao Rio e, mais uma vez, o piauiense foi contratado para trabalhar no “Correio da Manhã”, no suplemento “Plug”. A referida página jornalística tinha como editor o músico Luís Carlos Sá – que mais tarde formou o trio de “rock rural”⁶²⁵ Sá, Zé Rodrix (1947- 2009) e Guarabyra. Entre outras pessoas, fazia parte também do “Plug” o poeta baiano de Jequié Waly Salomão (1943-2003), amigo de Torquato, e Scarlet Moon (1952-2013).

Por causa da crise, o jornal “Correio da Manhã” foi fechado, mas o grupo empresarial fortaleceu o “Última Hora”, outro veículo de comunicação dirigido pelos mesmos associados. Assim, Torquato continuou com uma coluna denominada “Geléia Geral”, que durou entre 19 de agosto de 1971 e 11 de março de 1972.⁶²⁶ Nesse espaço jornalístico ele mandava seu recado carregado de uma “dicção poética”, informando sobre os shows, lançamentos de discos, em alguns textos fazia comentários sobre a produção artística de Luiz Gonzaga. Efetivamente a coluna aquecia a cena musical do Rio e ainda realizava críticas ao cinema novo. Esse trabalho trazia ao poeta certa liberdade financeira, além da possibilidade de frequentar novos ambientes.

Nesse período a amizade de Torquato com Macalé resultou na música “Let’s Play That”⁶²⁷. A composição surgiu pelo fato de o músico Naná Vasconcelos precisar de canções para o repertório de um novo show. O referido texto musical trouxe uma colagem de expressões relacionadas aos universos dos poetas Carlos Drummond e Sousândrade (1832-1902):

⁶²⁵ Para Zé Rodrix, o termo rock rural emergiu na perspectiva de explicar os sons relacionados ao universo rural e urbano: “Quando começamos o trio nossa ideia era reunir o chamado ‘caipira’ com recurso tecnológico.” Depoimento de Luís Carlos Sá, em entrevista concedida a Thiago Hausner de Macedo em maio de 2010. “Sem recorrer a Xenofobismo, desaguando numa fusão entre o moderno e o tradicional encontra-se a obra do trio, destacando-se a convergência dessas canções no tempo, o que caracterizou o trio como embrião desse estilo brasileiro. A expressão apareceu pela primeira vez na canção ‘Casa no Campo’ de Zé Rodrix e Tavito [...]” MACEDO, Thiago Hausner de. **Sá, Rodrix e Guarabyra: os parceiros da música bonita (1965-1980)**. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2011, p.59.

⁶²⁶ PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália: obra reunida de Torquato Neto**. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.18. Para maior reflexão consultar: COSTA, Lucas Mendes Falcão. **As astúcias de um Destinator na Geléia Geral brasileira**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), PUC-SP, São Paulo, 2009. DEMETRIO, Silvio Ricardo. **A Geléia Geral: um estudo de caso sobre relações estéticas entre jornalismo e literatura na coluna de Torquato Neto**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), USP, São Paulo, 2001. LUZ, Glauco C. de A. **O jornalismo de Torquato Neto: aspectos formais e de conteúdo**. Monografia (Graduação em Comunicação Social), UFPI, Teresina, 1995.

⁶²⁷ Torquato Neto (letra) e Jards Macalé (música). **Let’s Play That**. Lado B, 3ª faixa, 05min43seg. LP “Jards Macalé”. Philips, 1973. Disponível em: <http://www.jardsmacale.com.br/jd_discos_1973.htm>. Acesso em: 13/12/2013

quando eu nasci
 um anjo louco muito louco
 veio ler a minha mão
 não era um anjo barroco
 era um anjo muito louco, torto
 com asas de avião
 eis que esse anjo me disse
 apertando a minha mão
 com um sorriso entre dentes
 vai bicho desafinar
 o coro dos contentes
 vai bicho desafinar
 o coro dos contentes

let's play that⁶²⁸

No carnaval de 1972, Torquato foi a Salvador com Ana, Ivan Cardoso e sua namorada, encontrou com alguns amigos, entre eles o poeta Chacal, a quem convidou para participar do projeto “Navilouca”⁶²⁹. Nesse clima de envolvimento com a revista, recebeu a notícia da morte de Ezra Pound (1885-1972), que ocorreu em 1º de novembro de 1972, poeta estadunidense que admirava muito.⁶³⁰ As experiências com a poesia marginal favoreceram a escrita das letras das músicas “Destino”⁶³¹ e “Dente no dente”⁶³².

Quando retornou ao Rio, anunciou o fim da coluna “Geléia Geral” em março e retomou suas atividades na área cinematográfica. Com o cineasta Ivan Cardoso, teve a oportunidade de experimentar o cinema marginal. Ele era Nosferatu, um vampiro com sua capa preta e vermelha que, na Guanabara e em Copacabana,

⁶²⁸ Torquato Neto (letra) e Jards Macalé (música). **Let's Play That**. Lado B, 3ª faixa, 05min43seg. LP “Jards Macalé”. Philips, 1973.

⁶²⁹ **Navilouca**. Revista de Arte. Rio de Janeiro: Ed. Gernasa, s/d. “Em 1972, após a frustração vivida com o cancelamento da coluna Plug, do jornal Correio da Manhã, motivou-se com um novo projeto idealizado com Waly Salomão: a revista Navilouca. Mas, apesar do empenho e das expectativas de Torquato, a revista foi publicada somente em 1974, dois anos após a sua morte.” ALVES, Valéria Aparecida. “**Desafinando o coro dos contentes**”: Torquato Neto e a produção cultural brasileira nas décadas de 1960-70. Tese (Doutorado História Social), PUC-SP, São Paulo, 2011, p.129. Ver anexo 16.

⁶³⁰ OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. “**Você olha nos meus olhos e não vê nada / É assim mesmo que eu quero ser olhado**” – Trajetória e marginalidade na obra musical de Torquato Neto. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Goiás (UFG), Faculdade de História, Goiânia-GO, 2011, p.45. Para saber mais sobre Ezra Pound consultar: RIBAS, Ranieri. **Ezra Pound: As Máscaras Doutrinárias do Esteta**. Dissertação (Mestrado em Ciência Política), Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, IUPERJ, Ciência Política e Sociologia, Rio de Janeiro, 2002.

⁶³¹ Torquato Neto (letra) e Jards Macalé (música). **Destino**. 3ª faixa, 03min36seg. CD “O q eu faço é música”, de Jards Macalé. Atracção, 1998. Disponível em: <http://www.jardsmacale.com.br/jd_discos_1998>. Acesso em: 14/12/2013.

⁶³² Torquato Neto (letra) e Jards Macalé (música). **Dente no dente (sim não)**. 6ª faixa, 03min31seg. CD “O q eu faço é música”, de Jards Macalé. Atracção, 1998.

andava durante o dia tomando água de coco e procurando vítimas de biquíni. O “Ivampirismo” com o Super-8 era uma maneira de se fazer cinema com pouco dinheiro, um movimento do cinema marginal.



Figura 11 – Torquato Neto, filme “Nosferatu do Brasil”, 1971.⁶³³

Em maio do mesmo ano, Torquato estava em Teresina quando encontrou com amigos que escreviam em um jornal local, o “Gramma”⁶³⁴. Os organizadores desse jornal tinham uma relação intensa e de amizade com Torquato – eles realizavam discussões no tocante a questões culturais e de estética. Em depoimento, Durvalino Couto Filho comentou a participação do poeta:

⁶³³ Cf.: SEMIÓTICAS. **Elogio do Vampiro**. 5 set. 2011. Disponível em: <<http://semioticas1.blogspot.com.br/2011/09/elogia-do-vampiro.html>>. Acesso em: 15/12/2013.

⁶³⁴ “O grupo *Gramma* – Durvalino Couto Filho, Haroldo Barradas, Arinaldo Albuquerque, Etim Paulo José Cunha, Marcos Igreja, Edmar Oliveira Chico Pereira, Carlos Galvão, Geraldo Borges, Fátima Mesquita, entre os fundadores – assumira uma postura sob a influência da contracultura, de início, ainda no ano de 1971, mas durante o ano de 1972 já havia assimilado toda filosofia da contracultura e ingressava, conscientemente, no campo das produções marginais. Todo esse processo de assimilação daquela nova espécie de comportamento em torno do contexto sócio-político de então surgiu as mesmas orientações que balizavam a juventude do mundo ocidental na década de 70, a começar pelas incursões no campo da música, com a descoberta de uma nova fenomenologia *pop* que se disseminava entre a rebeldia daquela geração.” VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. **A experiência alternativa d’O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Faculdade de Comunicação, Rio de Janeiro, 1999, p.89. Ver também: BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2013, p.22,45-6. Ver Anexo 17.

[...] De entrevistado ele passou a ser uma das pessoas do grupo e a gente fez um jornal chamado *Gamma*. Em Teresina, naquela época, o Jornal do Brasil chegava de avião às quatro horas da tarde. Então as pessoas que tinham o hábito de ler jornais do sul-maravilha desciam para a Praça Pedro II, tinha gente que tinha assinatura, Chagas Rodrigues passava lá e o Joel já entregava o Jornal do Brasil, etc. O Torquato adorava jornal, imprensa, saber o que acontecia – e a gente descia a rua para comprar e ficava lendo o Jornal do Brasil, o Pasquim e todos os jornais da imprensa alternativa na época, Rolling Stones, O Grilo, O Verbo Encantado, O Bondinho. Ficava aquela turma enorme na grama da Praça São Benedito. Aí fizemos um jornal e botamos o nome de *Gamma*. Torquato foi um agitador cultural.⁶³⁵

Na visita a Teresina, o poeta-letrista se internou no hospital psiquiátrico Meduna, e lá escreveu o roteiro do filme “O Terror da Vermelha”⁶³⁶, que seria gravado em Teresina. A sinopse do filme informava:

As perambulações de um assassino serial perseguindo suas vítimas pelas ruas do bairro da Vermelha, em Teresina, serve como pano de fundo para investigação do caráter formal do cinema, com a intrusão de elementos plásticos e poéticos avessos à ficção cinematográfica contemporânea, como cartelas e enquadres inusitados. A pesquisa formal se sobrepõe a um percurso afetivo do autor por sua cidade natal. Não revisitaria apenas os locais da sua experiência, mas também os filmes, inclusive o *Nosferato* no qual atuou. A trilha inclui trabalhos do poeta Torquato musicados por compositores contemporâneos, como *Let's Play That* com Jards Macalé, e *Mamãe*, *Coragem* com Caetano Veloso.⁶³⁷

Depois de sair do manicômio, o Anjo Torto retornou para o Rio e, nesse período, escreveu “Tristetresina”⁶³⁸, que está inserido no roteiro-poema de “O terror

⁶³⁵ Depoimento de Durvalino Couto Filho, em entrevista concedida a Hermano Carvalho Medeiros em 8 de abril de 2009. Cf.: MEDEIROS, Hermano Carvalho. **Da fuga ao mito**: a construção do mito cultural Torquato Neto. Monografia (Licenciatura Plena em História), Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí, Teresina-PI, 2009, p.50.

⁶³⁶ ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de (Direção). **O Terror da Vermelha**. Curta-metragem. 28min. Teresina, 1971-1972. Ficha Técnica- Diretor: Torquato Neto. Imagens: Torquato Neto e Arnaldo. Montagem: Torquato Neto. Elenco: Edmar Oliveira, Conceição Galvão, Geraldo Cabeludo, Claudete Dias, Torquato Neto, Etim, Durvalino Couto, Paulo José Cunha, Herondina, Edmilson, Carlos Galvão, Xico Ferreira, Arnaldo Albuquerque, Heli e Saló.

⁶³⁷ Cf.: ITAÚ CULTURAL. Panorama do Super 8 - cinema e vídeo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5210>. Acesso em: 13/12/2013.

⁶³⁸ Tristeresina: “Uma porta semiaberta penumbra retratos e retoques / eis tudo. Observei longamente, entre saí e novamente eu volto enquanto saio, uma vez ferido de morte e me salvei / o primeiro filme – todos cantam sua terra / também vou cantar a minha.” ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982, p.345. PIREs, Paulo

da vermelha”. A ideia de Navilouca na cabeça fervilhava. A revista era o projeto mais importante, ele se envolvia na organização dos textos.

O poeta estava transtornado. Atingido pelas circunstâncias, continuava amargurado e subversivo. Na noite do dia 09 de novembro de 1972, Ana e amigos foram ao bar das Pombas, pela Tijuca, para comemorar seu aniversário. Às 4h30min da manhã eles voltaram para casa, Ana se acomodou na cama e dormiu. Ao acordar, quando abriram a porta do banheiro, “Torquato estava caído muito próximo, dificultando a abertura. Tinha uma cueca vermelha na mão, enfiada no rosto. O gás estava aberto, mas não havia uma chama piloto”⁶³⁹.

No ano de 1972, os irmãos Marcos e Paulo Sérgio Vale fizeram homenagem a Torquato Neto com a canção “Samba fatal”:

Ele acordou entre o mágico e o místico
 o prático e o político
 o profético e o poético
 o trágico e o tétrico
 Amanheceu entre estudar ou calar
 fumar ou lutar
 sonhar ou falar
 cantar ou gritar
 [...] ⁶⁴⁰

O item a seguir analisará o “Anjo Torto” e a tradição poética musical no Brasil. Nessa perspectiva, procura compreender os diálogos estabelecidos por Torquato com modernistas, poetas e intelectuais ligados à poesia concreta.

Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.203.

⁶³⁹ VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.99. Com as sucessivas internações, Torquato Neto “foi perdendo o pé aos poucos, misturando alcoolismo, drogas e depressão diante do cotidiano que considerava insuportável e que passara a ser vivido como um verdadeiro inferno, dentro e fora dos sanatórios, como muitos dias de solidão e medo pelas ruas das cidades. Contrapondo muito preciso aos mitos ufanistas e viris do progresso do Brasil que enfim, iria pra frente e alcançaria seu glorioso destino, aquele futuro inevitável e desde sempre esperado. Pois sendo suicidado pela sociedade de sua época, incapaz de criar mediações entre a história, a linguagem, seu corpo e sua subjetividade. Morreu, em grande medida, porque não havia espaço público para criação de novas *gramáticas da vida*.” BUENO, André. **Pássaro de fogo no terceiro milênio**: o poeta Torquato Neto e sua época. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p.203.

⁶⁴⁰ Paulo Sergio Valle e Marcos Valle. **Samba fatal**. Lado 2, 4ª faixa, 03min05seg. LP “Previsão do Tempo”, de Marcos Valle. Odeon, 1973.

4.2 “LITERATO CANTABILE”: REINVENTANDO A TRADIÇÃO POÉTICO-MUSICAL BRASILEIRA

agora não se fala mais
 toda palavra guarda uma cilada
 e qualquer gesto pode ser o fim
 do seu início;
 agora não se fala nada
 e tudo é transparente em cada forma
 qualquer palavra é um gesto
 e em minha orla
 os pássaros de sempre cantam assim,
 do precipício:
 [...] ⁶⁴¹

O objetivo neste momento é recuperar os diálogos na trajetória poética de Torquato, destacando as interlocuções com os modernistas e a poesia concreta. A poesia sempre teve uma relação intrínseca com a música. Na Grécia Antiga, ao som suave de harpas e líras, os textos poéticos eram recitados pelos aedos⁶⁴². Nesse sentido, a poesia acompanhada musicalmente buscava de maneira “didática” entreter os ouvintes e participantes em seus encontros menos formais, festas cívicas e religiosas e, sobretudo, nos concursos literários. Posteriormente, os poemas “tornaram-se textos, estudados em sala de aula, mas não foram originalmente compostos para este fim”⁶⁴³.

Na própria organização formal da literatura e da música, verifica-se que essas artes possuem muito em comum – elementos como período, frase, timbre, cadência, ritmo, tema, *leitmotiv*. Isso evidencia a ligação orgânica entre os dois sistemas de signos.

A interpenetração da música e da literatura é indiscutível. Processos da composição musical como o contraponto, o leitmotiv, o staccato, a aglomeração, a interrupção, o retardamento, a repetição controlada e distribuída de curtas

⁶⁴¹ ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Literato cantabile. In: ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982.

⁶⁴² Na Grécia Antiga, o aedo era um artista que cantava as epopeias utilizando-se de instrumentos musicais. Os aedos eram cantores e declamadores e se distinguiam do rapsodo pelo fato de criarem suas próprias obras. GROVE, George; SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de música**. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.08.

⁶⁴³ CORRÊA, Paula da Cunha. Harmonia: Mito e Música na Grécia Antiga. **Kléos** - Revista de Filosofia Antiga. Rio de Janeiro, nº 2/3, p.174-217, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), 1998/1999, p.180.

sequências de sonoras, podem ser vistos na literatura. [...] Música e literatura vinculam-se muitas vezes de modo estreito. A notação musical inspirou-se certamente na literária. O dar forma escrita a conjunto de sons contribuiu para periodizar, frasear, pontuar a música.⁶⁴⁴

Pode-se afirmar que a literatura acadêmica, principalmente a arte poética, e a música popular no Brasil costumam estar sempre afinadas. Isso diferencia a cultura brasileira da cultura dos países europeus do Ocidente, pois nesses lugares privilegiou-se o encontro entre escritores acadêmicos e músicos chamados “eruditos”. Essa ligação estreita entre a poesia da canção e a poesia dos livros fez do Brasil um espaço de ricas experiências no universo das canções populares.⁶⁴⁵

A consanguinidade entre a música popular e a literatura brasileira gerou uma nova forma de “gaia ciência”⁶⁴⁶. Desse modo, entende-se que a junção das duas artes está relacionada a “um saber poético-musical que implica uma refinada educação sentimental”⁶⁴⁷:

O fato de que o pensamento mais “elaborado”, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem “elementares”, tornou-se a matéria de profundas consequências na vida cultural brasileira das últimas décadas.⁶⁴⁸

Essas leituras são fundamentais para se compreender o complexo cultural que é a música popular brasileira. Se bem observar, muitos intelectuais possuidores de uma cultura artística ampla, como Vinícius de Moraes (1913-1980), Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e também se pode incluir Torquato Neto, manifestaram suas ideias por meio das “mais elementares formas musicais”. Isto é, a música popular no Brasil se tornou um “lugar de mediações, fusões, encontro de

⁶⁴⁴ PIVA, Luiz. **Literatura e Música**. Brasília: Musimed, 1990, p.102.

⁶⁴⁵ Sabe-se que a sintonia entre essas artes, no contexto da tradição ibérica, desenvolveu-se desde os primeiros movimentos e estilos da literatura de língua portuguesa. No preâmbulo da literatura portuguesa, que se inicia com o Trovadorismo, como os estudos históricos apontam, a música já se fazia presente. Vale ressaltar que ela era um componente indissociável do texto, pois formavam um todo orgânico. O encontro entre as duas expressões artísticas gerou uma arte mista, que é a canção. Arte esta alicerçada na oralidade e comprometida com elementos musicais e literários. As conhecidas cantigas de amigo, de escárnio e de amor, tocadas pelos trovadores da Idade Média, são exemplo dos estreitos laços existentes entre os dois sistemas de signos.

⁶⁴⁶ Expressão criada por José Miguel Wisnik para mostrar a intensidade das relações entre música e literatura no Brasil. WISNIK, José Miguel. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

⁶⁴⁷ Ibidem, p.18.

⁶⁴⁸ Ibidem, p.18.

diversas etnias, classes e regiões”⁶⁴⁹. Trata-se de um tipo de expressão musical que, no extenso território brasileiro, possui “um modo de sinalizar a cultura do país que além de ser uma forma de expressão vem a ser também [...] um modo de pensar – ou, se quisermos, uma das formas de *riflessione brasiliana*”⁶⁵⁰.

A força comunicativa e o nível de elaboração estética da música popular brasileira não se tratam meramente de uma “evolução literária” das letras dos compositores.⁶⁵¹ Para além dessas questões, a música popular “realiza uma etapa de manifestação do projeto poético, integrando-se definitivamente ao percurso literário brasileiro”⁶⁵². Observa-se que:

A partir da década de 60, rompe-se o paralelismo entre manifestação poética designada de literária e a manifestação paraliterária chamada de letra poética, devido à utilização comum dos canais de massa. A poesia [...] abandona o canal tradicional de comunicação poética, o gráfico, ou seja, o livro, e invade os canais de comunicação de massa ou paraliterária, o sonoro e o visual. A uniformidade de canal não significa uma identidade das manifestações, mas uma coexistência das duas formas de lirismo sem prejuízo de suas características específicas.⁶⁵³

Destaca-se que a música popular concretiza o ideal modernista, que valoriza o despojamento e rompe com a tradição bacharelesca, associada a determinadas concepções de erudição.⁶⁵⁴ Desse modo, percebe-se que há uma convergência entre os músicos populares das décadas de 1920 e 1930, os poetas e os pensadores do movimento modernista. Esses artistas, tanto da arte musical como das letras, foram envolvidos em um projeto coletivo consciente em torno da simplicidade e do *sermo humilis*⁶⁵⁵.

⁶⁴⁹ NAPOLITANO, Marcos. **História & música** - história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.7.

⁶⁵⁰ WISNIK, José Miguel. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004, p.215.

⁶⁵¹ SILVA, Anazildo Vasconcelos. **A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação**. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

⁶⁵² Ibidem, p.76.

⁶⁵³ Ibidem, p.75.

⁶⁵⁴ NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.16.

⁶⁵⁵ Termo utilizado por Santuza Naves, embasada no pensamento de Erich Auerbach, para designar o discurso que se apropria da linguagem ordinária e de temas prosaicos do cotidiano, opondo-se, dessa maneira, ao tom eloquente, sublime e à idealização. Ibidem.

É evidente que o movimento modernista não foi uníssono. Houve a participação de vários artistas, cada um com formação e ideias próprias. Dessa forma, sabe-se que não foram todos os escritores, músicos e artistas plásticos que se basearam na ideia de uma arte mais prosaica e simples. Porém, esse foi um elemento estético defendido por muitos, principalmente por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral (1886-1973).

As pesquisas sobre a música brasileira, de uma forma geral, apontam que foi a partir do surgimento da bossa-nova, no final da década de 1950, que a relação entre escritores acadêmicos e cancionistas populares tornou-se mais intensa e próxima.⁶⁵⁶ Nesse sentido, “o dom inato, o talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista”⁶⁵⁷.

A bossa-nova propôs um equilíbrio entre os elementos textuais e musicais, de maneira que os arranjos, a construção melódica e harmônica se ligassem ao conteúdo expresso pela letra. Nesse contexto, verifica-se que Vinicius de Moraes, ao mesmo tempo poeta da canção e dos livros, foi um artista fundamental para o empreendimento de um diálogo intenso entre as duas artes, a musical e a literária.

Na música popular já existiam grandes cancionistas como Cartola (1908-1980) e Noel Rosa (1910-1937), porém esses compositores não tinham uma relação próxima com os escritores acadêmicos da época. Vinicius de Moraes conseguiu mostrar que as letras de canções populares poderiam ser ao mesmo tempo comunicativas e possuidoras de variados recursos literários e estilísticos. Na perspectiva viniciano, as letras poéticas, além de se encaixarem na melodia, passaram também a dialogar com a tradição literária do Brasil.

⁶⁵⁶ Os pesquisadores que compartilham dessa ideia são: NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, Idem. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001. SANT'ANNA, Afonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.

⁶⁵⁷ TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p.17. O cancionista, “afinal, nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre soube fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação foi em função de um trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto. [...] Não é difícil aceitar que uma canção tenha sido instantaneamente composta no já famoso guardanapo de papel de botequim. Na verdade, ela já vinha sendo feita em outros guardanapos, em outras situações, havia dias, meses ou anos. Ela vinha sendo feita até por eliminação, por não ter sido incluída, mesmo que parcialmente, em composições anteriores. Isso sem contar que, muitas vezes, a canção já estava pronta, só que carregando um texto não muito convincente. Nesse caso, então, foi uma simples troca de letra”. Ibidem, p.17-8.

Particularmente, já em meados da década de 1960, uma preocupação com um determinado trabalho poético na letra, legado evidente da Bossa Nova, fez com que a canção ganhasse prestígio, paulatinamente inserida numa tradição letrada, erudita, que havia passado a largo do fenômeno da canção popular desde suas origens, nas primeiras décadas do século XX. [...] Vinícius de Moraes destaca-se como uma figura chave dentro deste quadro. É o respeitado poeta e diplomata que migrou da esfera da alta cultura para o âmbito da canção popular, tornando-se uma referência do artesanato poético para a criação dos novos compositores que aí vão aparecendo como Chico Buarque, Caetano Veloso e mesmo Torquato Neto. Aliás, o envolvimento de Torquato com a música popular naquela altura atestaria exatamente esse movimento de migração de interesses.⁶⁵⁸

Efetivamente, a partir da bossa-nova a música popular brasileira passou a dar mais atenção ao universo do texto poético. Os próprios arranjos desse gênero musical não se utilizavam de muitos timbres nem de excessos de dramatismo, com o intuito de que a letra não ficasse delegada a um segundo plano. Em canções como “Samba de uma nota só”⁶⁵⁹ e “Garota de Ipanema”⁶⁶⁰ observa-se um jogo intertextual entre letra e música em que fica evidente a importância que a letra possui no processo de composição.

Outro movimento musical que contribuiu sobremaneira para que se intensificassem as relações entre literatura e música brasileira foi o Tropicalismo. Esse movimento imprimiu novas articulações entre música e palavra, pautado nas vanguardas da moderna poesia brasileira e da arte de tradição europeia. Além disso, procurou expressar, por meio do fragmentário e do alegórico, as tensões políticas e sociais do Brasil. Nesse sentido, é notória a conexão entre Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto e outros intelectuais da época com as ideias antropofágicas de Oswald de Andrade e a poesia concreta. Muito embora, é importante que se diga, o “antropofagismo” da Tropicália tenha suas especificidades:

⁶⁵⁸ GALDINO, Roberto Carlos. **A porta da saída:** a poética das canções de Torquato Neto. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), UNICAMP, Campinas, 2008, p.09-10.

⁶⁵⁹ Tom Jobim e Newton Mendonça. **Samba de uma nota só.** Lado A, 1ª faixa, 01min35seg. LP “O amor, o sorriso e a flor”, de João Gilberto. Odeon, 1960.

⁶⁶⁰ Tom Jobim e Vinicius de Moraes. **Garota de Ipanema.** Lado A, 1ª faixa, 05min15seg. LP “Getz-Gilberto”, de Stan Getz e João Gilberto. Verve Records, 1964.

O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que sua dimensão etnográfica e a tendência de conciliar as culturas em conflito.⁶⁶¹

A ideia de “conciliar culturas em conflito”, de fato, não foi uma tônica do movimento tropicalista, uma vez que os artistas buscavam o próprio conflito e a tensão poética. Em geral, tudo que tendia à harmonia era rejeitado pelos compositores, poetas e artistas plásticos dessa época.

A Tropicália rompeu com a homogeneidade de discursos, misturando elementos puramente lúdicos a elementos intelectuais. Os tropicalistas exploraram a dinamização, recusando a ideia de totalidade harmônica, cruzaram elementos que se opõem, colocaram em um mesmo patamar “as contradições da cultura brasileira, num turbilhão de fragmentos justapostos”, em que tudo era “aglutinado, descontínuo, como o sonho”⁶⁶². Cabe salientar que:

Os baianos inauguraram, com a tropicália, uma nova relação com a diferença, assumindo uma postura afirmativa e comprometendo-se de modo indiferenciado com todos os aspectos captáveis do universo brasileiro, como o brega e cool, o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o rural e o urbano e assim por diante. Paradoxalmente, a atitude tropicalista é híbrida quanto a seus procedimentos básicos: ao mesmo tempo em que rompe com o conceito de forma fechada [...] retoma, justamente em decorrência de sua postura incluyente, os próprios elementos dessas formas fechadas, promovendo uma continuidade entre iê-iê-iê e marchinha, rock e baião.⁶⁶³

⁶⁶¹ FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000, p.57.

⁶⁶² BEZERRA FILHO, Feliciano José. **A escritura de Torquato Neto**. São Paulo: Publisher Brasil, 2004, p.32.

⁶⁶³ NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.221.

Torquato Neto foi um criador de grande importância para a construção da canção popular brasileira moderna, no que se refere aos seus aspectos poéticos e à sua capacidade de aglutinar, de forma tensa, diversas linguagens e estilos em um mesmo texto. Ele compôs letras de diversas canções que marcaram a história da MPB, como “Pra dizer adeus”⁶⁶⁴ (música de Edu Lobo), “Go back”⁶⁶⁵ (musicada por Sérgio Britto), “Louvação”⁶⁶⁶ (música de Gilberto Gil), entre outras. Há em seus textos uma tendência à intuição, à busca de uma expressão centrada em um discurso não lógico e de múltiplos sentidos:

Os textos de Torquato possuíam essa “nova sensibilidade dos não-especializados”, pois não seguiam estruturas rítmicas densas nem mesmo harmônicas (na leitura clássica dos termos), e se baseavam mais numa intuição sonora (uma espécie de idioleto sonoro) do que na secular arte do verso. Nesse sentido, a desordem das coisas criava uma nova possibilidade organizacional (onde a letra se movimentava dentro da melodia de maneira quebrada, repleta de contratempos métricos, mas altamente funcional). Já assimilada a dicção coloquial, a cultura pop, a rebeldia e a revisão enviesada da tradição, a poética torquatiana alcança uma fluidez aos solavancos, ignorando por completo as fronteiras entre as plataformas. É poema e é letra ao mesmo tempo.⁶⁶⁷

O poeta piauiense dialogou fortemente com a estética dos escritores modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Desvencilhando-se da versificação tradicional e da lógica sintática da poesia romântica e neoclássica, os escritores modernos se pautaram por um texto mais depurado e plurivocal. Sabe-se que:

⁶⁶⁴ Torquato Neto e Edu Lobo. **Pra Dizer Adeus**. Lado B, 2ª faixa, 04min16seg. LP “Edu e Bethania”, de Edu Lobo e Maria Bethania. Elenco, 1967.

⁶⁶⁵ Torquato Neto e Sérgio Britto. **Go Back**. Lado B, 1ª faixa, 03min30seg. LP “Go Back”, dos Titãs. WEA, 1988.

⁶⁶⁶ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Louvação**. Lado 1, 1ª faixa, 03min47seg, LP “Louvação”, de Gilberto Gil. Philips, 1967.

⁶⁶⁷ CALIXTO, Fabiano Antonio. **Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p.19.

[...] na poesia modernista, não se dá, na maioria das vezes concatenação de ideias mas associação de imagens e principalmente: superposição de ideias e de imagens. Sem perspectiva nem lógica intelectual.⁶⁶⁸

Torquato Neto, no mesmo compasso, produziu textos poéticos que questionavam a organização lógica e serial das ideias. Observa-se na elaboração da lírica do escritor piauiense uma maior liberdade formal. Sua poesia atingiu a essência, a força visual da linguagem e a simultaneidade de sentidos, criticando a linearidade do discurso e a ideia de totalidade harmônica. Com efeito, o ideal de poesia torquartiana se coaduna com as ideias de Mário de Andrade desenvolvidas sobre os rumos da poesia moderna, bem como com o estilo sintético, paródico e crítico dos poemas oswaldianos. Torquato procurou romper com as barreiras entre poesia do livro e poesia da canção, elaborando um texto poético que pudesse tanto ser lido como cantado, sem perder sua força comunicativa e literária.

Em alguns de seus poemas é evidente a marca oswaldiana, no que se refere à construção de ironias, à linguagem concisa e crítica. O Anjo Torto chegou, em alguns de seus trabalhos, a criar intertextos com os manifestos do Modernismo. Em seu poema “Geléia Geral”, Torquato cita um trecho do Manifesto Pau Brasil, de autoria de Oswald de Andrade:

um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplendente, cadente, fagueira
num calor girassol com alegria
na geléia geral brasileira
que o jornal do Brasil anuncia

ê bumba iê iê boi
ano que vem, mês que foi
ê bumba iê iê iê
é a mesma dança, meu boi

⁶⁶⁸ ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura”. In: ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p.245.

Ê bumba iê iê boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê bumba iê iê iê
 É a mesma dança, meu boi

“a alegria é a prova dos nove”
 e a tristeza é teu porto seguro
 minha terra é onde o sol é mais limpo
 e Mangueira é onde o samba é mais puro
 tumbadora na selva-selvagem,
 pindorama, país do futuro
 ê, bumba iê iê boi ano que vem, mês que foi
 ê, bumba iê iê iê
 é a mesma dança, meu boi
 [...] ⁶⁶⁹

Merece menção que não foi apenas o Modernismo de Mário e Oswald de Andrade que mexeu com as ideias torquatianas. Ele era jornalista e sempre esteve atento a todos os movimentos artísticos de sua época, fossem ligados ao cinema, ao teatro, à música ou à literatura.

Entre os movimentos estéticos da poesia contemporânea, há de se observar o dialogismo existente entre a escrita de Torquato Neto e o Concretismo. As ideias de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari acerca da poesia “contaminaram” o *modus operandi* do escritor piauiense. Ao buscar a elaboração de um texto que radicalizasse e confrontasse a sintaxe formal, que explorasse a camada visual da palavra e que procurasse a expressão poética por meio de um texto conciso, a poesia torquatiana teceu um intenso diálogo com os preceitos estéticos da poesia concreta.

Em “A matéria O material: 3 estudos de som, para ritmo” percebe-se claramente as ressonâncias da poesia concreta na escrita torquatiana. Isso pode ser notado principalmente nos seguintes recursos literários: estruturação das palavras de forma não convencional, destruição da sintaxe linguística, exploração das camadas visuais da página, concisão, pontuação que subverte os processos linguísticos tradicionais.

⁶⁶⁹ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Geléia Geral**. Baião/rock. Lado A, 6ª faixa, 03min42seg. LP “Tropicália ou Panis et Circensis”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Philips, 1968. Gilberto Gil comentou sobre Torquato e essa canção: “Ele cantava mal, não tinha afinação, era muito tímido, não tocava qualquer instrumento, mas era muito musical. Ele me ajudou muito na artesanaria. A capacidade de operar com poemas. Abrir reentrâncias e criar as saliências. Essa coisa de fazer acomplamento de letra e música... O Torquato, quase sempre, vinha com o poema completo como Geléia Geral. Não mudei uma vírgula, já veio eletrificado...” Cf.: MELLO, Maria Amélia (Org.). **20 anos de resistência** – As alternativas da Cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

1
 arco
 artefato
 vivo
 auriverde
 sirv
 o
 a
 fé
 (ri?)
 da fa
 da, moça
 in
 feliz :

2
 arco
 art & fato
 vi-vo
 auriver-
 te.
 sir v
 o
 a fe
 ri D
 a fa
 da (in)
 feliz

-

: vivo (a) o –
 crefoto
 cr&ivo &
 qui-Z
 a o
 rc
 o
 auriver ...
 te eu
 sir
 v.o.

§ a raia-raiz
 § a raia-raiz

3
 a o
 rc
 o
 arte

fa-
 liz

.&

vi-v.o.
 :
 auriv/ver
 te,
 rai
 Z⁶⁷⁰

⁶⁷⁰ Cf.: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.160-2.

A poesia concreta brasileira, retomando o antropofagismo oswaldiano, surgiu a partir do diálogo com escritores da literatura moderna universal, sobretudo aqueles que procuraram libertar o signo das amarras da lógica intelectual:

A poesia concreta brasileira apresentou um paideuma, um conjunto de precursores da poesia e da literatura mundial que num aspecto ou noutro desenvolveram elementos que no todo formavam o conjunto de proposições do chamado "plano-piloto da poesia concreta". Assim Ezra Pound, Mallarmé e James Joyce foram autores estudados, traduzidos e inseridos nesse paideuma. O estudo das formas poéticas levou o grupo Noigandres a recuperar o trabalho radical de Oswald de Andrade, bem como reconhecer que em épocas mais antigas, como o Barroco, o trabalho de invenção formal também frutificara em produções que guardavam parentesco ou pelo menos semelhança visual com a poesia concreta.⁶⁷¹

A partir da leitura dos manifestos criados para disseminar a poesia concreta, percebe-se, de forma mais patente, a sintonia que existe entre eles e o ideal poético de Torquato Neto:

- a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a ideia.
- o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade.
- o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva.
- longe de procurar evadir-se da realidade ou iludí-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto.⁶⁷²

Torquato Neto, imerso nas ideias do Modernismo de 22 e das vanguardas poéticas brasileiras, teceu um texto cheio de vozes e de grande imaginação poética. Indubitavelmente, o artista piauiense teve uma importância basilar no que se refere

⁶⁷¹ MARQUES, Cristina. O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa **Diálogos** - Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade. Garanhuns-Pe, nº 3, mar.-set./2009. Disponível em: <http://www.jayrus.art.br/Periodicos_JL/Dialogos/Dialogos_3/Concre_Pex_Cristina.htm>. Acesso em: 18/12/2013.

⁶⁷² CAMPOS, Augusto (et. al.). **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Edições Invenção, 1965.

ao processo de elaboração de letras da MPB. Isso porque, como já foi dito, rompeu as barreiras entre a poesia feita para ser lida e aquela feita para ser cantada. Além do que, o poeta explorou a polifonia textual e propôs uma leitura inovadora da tradição poética brasileira. Por tudo isso, Torquato é um artista que ainda “continua instigando o pensamento poético contemporâneo”⁶⁷³.

4.3 “UMA TOADA DE GONZAGA: A ASA BRANCA, RIACHO DO NAVIO, LUAR DE PAQUETÁ”: RESSONÂNCIAS GONZAGUEANAS NA ESCRITA TORQUATIANA

Entre os diálogos do Anjo Torto estabelecidos com os literatos e intelectuais brasileiros é possível destacar as ressonâncias gonzagueanas na produção e na escrita torquatiana. Torna-se pertinente identificar as temáticas que atravessam o cancionero de Torquato, sabendo-se que não é uma tarefa fácil de se realizar, mas é fundamental enfrentar esse desafio na perspectiva de compreender o universo estético de sua produção.

Suas músicas se apresentam relativamente misturadas do ponto vista cronológico e podem ser classificadas da seguinte maneira: a) o *lirismo puro* encontra-se em “Lua nova”, “Pra dizer adeus” e “Veleiro” (gravadas em 1967); b) *lirismo poético*, nesse enquadramento, se situa nas canções em que o compositor esteve vinculado às origens provincianas (aproximadamente rurais) ou marcado pelas tensões e conflitos entre o arcaico e moderno – as músicas associadas a essa abordagem são “Minha Senhora”, “Zabelê”, “A Rua” (gravadas em 1967).

Essa classificação prossegue ao apontar outras formas de abordar o cancionero torquatiano: c) *lirismo assinalado pela fragmentação da vida* em contato com o espaço urbano constata-se nas canções “A coisa mais linda que existe” (1969) e “Ai de mim, Copacabana” (1968); d) *lirismo da esperança* atravessado pelas questões populares e políticas comprova-se nas músicas “Louvação” (1967),

⁶⁷³ BEZERRA FILHO, Feliciano José. **A escritura de Torquato Neto**. São Paulo: Publisher Brasil, 2004, p.18.

“Vento de maio” (1966)⁶⁷⁴ e “Rancho da Rosa encarnada” (1967); e) *lirismo corrosivo*, sendo que entre as músicas registradas sob esse viés está “Deus Vos Salve a Casa Santa” (1968); f) *lirismo tropicalista*, marcado pelo saudosismo e por uma postura de afirmação, encontrado em “Mamãe, Coragem” (1968); g) *lirismo doloroso*, marcado pela angústia e suicídio, registrado nas letras musicais “Todo Dia é Dia D” e “Três da Madrugada” (gravadas em 1973)⁶⁷⁵; h) o *lirismo paródico e irônico*, encontrado na canção “Let's Play That” (1972); i) além de duas canções tipicamente de carnavalização tropicalista, situadas naquilo que se denomina de manifestos, “Geléia Geral” e “Marginália II” (1968).⁶⁷⁶

Algumas canções ou parte das produções torquatianas trouxeram elementos de identificação com a cultura acústica nordestina ou com o repertório estético gonzagueano. Desse modo, o lugar que Luiz Gonzaga e Torquato revelaram em parte de suas canções foi o Nordeste. Por meio de suas letras, essa espacialidade foi expressa como território marcado pela dor, mas também pela alegria. Os ritmos e sons da linguagem musical provocam no ouvinte toda uma representação simbólica de Nordeste.

As músicas agenciam, na verdade, diferentes experiências visuais e corporais, produzindo diferentes decodificações, diferentes nordestes [...] O baião será a música do nordeste, por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. [...] a identificação do baião com o nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional [...].⁶⁷⁷

Cabe ressaltar que as sonoridades nordestinas entraram em disputas em outros territórios, mesmo o baião sendo um ritmo reinventado no espaço urbano, ele concorreu com outros sons. E o corpo do sanfoneiro em performance também criou conflitos, porque é pela música que a corporalidade em ação performática se institui

⁶⁷⁴ Canção gravada por Wilson Simonal no LP “Vou Deixar Cair” (Lado A, 1ª faixa, 01min51seg, Odeon, 1966), Nara Leão no LP “Vento de Maio” (Lado 1, 4ª faixa, 02min02seg, Philips, 1967) e pela forrozeira Marinês no LP “Marinês e sua gente canta em ritmo de xote” (03min05seg, CBS, 1967).

⁶⁷⁵ Sobre essa pulsação autodestrutiva, dizia-se que havia de se reconhecer “aos poetas o direito de morrer a seu gosto; salvar alguém contra a sua vontade é o mesmo que matá-lo”. HORÁCIO. *Arte Poética* (Epistula ad Pisones). In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981, p.68.

⁶⁷⁶ Essa abordagem sobre o lirismo e os manifestos foi ancorada em: BUENO, André. **Pássaro de fogo no terceiro milênio**: o poeta Torquato Neto e sua época. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p.145. As músicas relacionadas podem ser encontradas em: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.87-149.

⁶⁷⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001, p.155.

no território. Música e corpo em processo diaspórico entraram como elemento de disputa dentro do cenário urbano do Rio de Janeiro. É pela música e pelo corpo em performance que os sujeitos reterritorializam os espaços:

A “disputa de território” através da música não é um fenômeno historicamente esgotado. A partir dos anos 70, o negro de Nova Iorque tem “reterritorializado” espaços urbanos através do mero porte individual de um rádio ou de um gravador, em geral ligado a grande volume. O som, seguido de característico balanço de corpo, confirma agressivamente a presença do corpo negro em questão. Isto incomoda a consciência branca que as autoridades municipais de Nova Iorque já estão cogitando de proibir o uso de aparelho sonoro, sob a alegação (jurídica) de que o som *invade o espaço privado* de quem escuta. Chega-se mesmo a acusar os negros de “imperialismo do som”.⁶⁷⁸

Gonzaga e Torquato, nordestinos que se deslocaram para o Rio de Janeiro, conseguiram por meio de suas produções reterritorializar o Nordeste em terras fluminenses. Desse modo, percebe-se o baião como gênero musical reinventado pelo sanfoneiro Luiz Gonzaga, que, no *entre-lugar* sertão nordestino/centro-sul do país, colocou em pauta em batidas, ritmos e compassos essa “nova” sonoridade. Esse ritmo foi eficaz porque ganhou rápida popularidade, particularmente em virtude de suas características rítmicas. Os tropicalistas, com destaque para Torquato Neto, afirmaram a importância de Gonzaga e da estrutura rítmica do baião, que serviu de influência marcante musical nesse movimento.

Torquato desde criança teve fortes relações com a cultura popular e os artistas populares – os amigos de sua geração conversavam bastante sobre a cultura feita pelo povo. Um episódio em sua trajetória artística foi a vinda do sanfoneiro Luiz Gonzaga a Teresina, momento que ficou marcado na vida de Torquato, menino de 11 anos que se empolgou com o rei do baião. Assistiu ao show em praça pública e, com sua altivez, conseguiu convencer seus pais a deixar que acompanhasse a comitiva do sanfoneiro em um show em outra cidade próxima (Palmeiras), atitude que demonstra a perspicácia do menino, o desejo de estar presente, conhecer, experienciar aquele momento artístico, uma aproximação direta com a musicalidade nordestina.

⁶⁷⁸ SODRÉ, Muniz. **Samba** - o dono do corpo. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998, p.111.

Torquato e Nacif estavam na fila do gargarejo, tomando contato pela primeira vez com a música regional brasileira de exportação. Todos sacolejavam ao som hipnótica do Lua, [...]. Essa noite foi marcante para Torquato que, surpreendentemente, conseguiu o aval de dona Salomé a se incorporar a equipe de Gonzaga [...]. A partir desse dia, Torquato se mostraria fã declarado desse gênero musical, vertente autêntica do mais puro regionalismo.⁶⁷⁹

As marcas gonzagueanas e do sertão nordestino se apresentaram durante o percurso de Torquato, como se constata na canção inédita “Estou sereno, estou tranquilo”⁶⁸⁰. O compositor anunciou sua felicidade na vontade de cantar “Um samba de Ismael”, em seguida ressaltou ritmos da paisagem sonora nordestina, como a ciranda, e do cancionista de Gonzaga, entusiasmado para cantar “[...] uma ciranda / Uma toada de Gonzaga: *A asa branca / Riacho de navio, Luar de Paquetá*”. A introspecção tomou de conta do Torquato no momento em que ele ressaltou “Mas de repente uma certeza me espanta / Ninguém mais canta e eu sozinho / Não posso cantar”⁶⁸¹.

Estou sereno, estou tranqüilo, estou contente
 Nesta manhã nascendo devagar
 Andei calado triste indiferente
 E de repente esta vontade de cantar
 Um samba de Ismael, uma ciranda
 Uma toada de Gonzaga: *A asa branca*
Riacho de navio, Luar de Paquetá
 Estou sereno, estou tranqüilo, estou contente
 Nesta manhã nascendo devagar
 Mas de repente uma certeza me espanta
 Ninguém mais canta e eu sozinho
 Não posso cantar

A canção, como um dispositivo de memória, funciona e é sentida pelos ouvintes e receptores em níveis diferentes. A música em análise trouxe o tom de tristeza e ainda mostrou o estado psicológico do compositor. Da mesma maneira

⁶⁷⁹ VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.27.

⁶⁸⁰ PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.149.

⁶⁸¹ Em relação à morte e introspecção na obra do Anjo Torto consultar: BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco; CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Minha história começa na lua cheia e termina antes do fim: cantos de morte nos escritos de Torquato Neto (1944-1972). **XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal-RN, UFRN, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: <http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364239691_ARQUIVO_TextoANPUH2013.pdf>. Acesso em: 20/01/2014.

que a expressão “ai”⁶⁸² se manifestou no cancioneiro gonzagueano, esse termo ressurgiu na escrita musical de Torquato sinalizando a ideia de dor, saudade e anúncio de felicidade, como comprovado no verso: “**Ai** quem me dera que hoje fosse dia / De eu ser feliz de eu ser feliz humildemente”.

Ai quem me dera que hoje fosse dia
De eu ser feliz de eu ser feliz humildemente
Cantando com vontade e alegria
Em companhia de toda a gente
Ai quem me dera que outra vez na vida
Meu coração não se perdesse à toa
E que eu soubesse muito bem que é muito boa
Essa cantiga nova que inventei
Estou sereno, estou tranqüilo, estou contente
Mas só Deus sabe até que dia estarei⁶⁸³

Em outro texto, o poeta/letrista pediu para correr para curtir o “baião de sempre”. O texto trouxe fragmentos da cultura popular nordestina: “Pé dentro, pé fora quem tiver pé pequeno vai embora”⁶⁸⁴. E a escuta sonora de Nordeste se manifestou em “oba-lá-lá de pé no chão, de pé no chão. E de novo: quero porque quero meu baião, baião da solidão”. Conforme se verifica no texto:

Corra. Pé dentro, pé fora quem tiver pé pequeno vai embora.
Corra. Eu não quero mais chorar, ou não quero mais sofrer. Ou então cante comigo: Quero porque quero que me lembre esse baião, oba-lá-lá de pé no chão, de pé no chão. E de novo: quero porque quero meu baião, baião da solidão. Dó maior.⁶⁸⁵

As imagens dos tropicalistas, particularmente de Torquato, dialogaram com o sertão nordestino e, especialmente, com o universo gonzagueano. Essas imagens foram ratificadas no show “Luiz Gonzaga volta pra curtir”⁶⁸⁶, que ocorreu em 08 de

⁶⁸² Vale ressaltar que essa expressão cria um misto de dor, alegria e saudade, como se constata nos trechos das canções de Gonzaga: “Mas Assum Preto, cego dos óio / Num vendo a luz, **ai**, canta de dô”. Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. **Assum Preto**. Toada. 78 RPM. RCA Victor 80.0681/A, 1950. Além de: “E a asa branca/ Tarde canta, que beleza / **Ai, ai**, o povo alegre”. Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **A volta da Asa branca**. Toada. 78 RPM. RCA Victor, 1950.

⁶⁸³ Cf.: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.149.

⁶⁸⁴ Esses versos da cultura popular evidenciam-se na canção “Lavagem da Igreja do Irará” (Lado B, 1ª faixa, 03min23seg, LP “Correio da Estação do Brás”, de Tom Zé, Continental, 1978) e em “Triste Bahia (de Gregório de Mattos, Lado A, 3ª faixa, 09min32seg, LP “Transa”, de Caetano Veloso, Philips, 1972).

⁶⁸⁵ Cf.: PIRES, op. cit., p.354.

⁶⁸⁶ Teatro Tereza Rachel, março de 1972. Músicos: Luiz Gonzaga (voz e sanfona), Dominginhos (sanfona), Maria Helena (voz, triângulo e cabaça), Toinho (triângulo), Renato Piau (guitarra), Porfírio

março de 1972, no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro. A apresentação de Gonzaga contou com a guitarra elétrica tocada pelo músico piauiense Renato Piau (amigo de Torquato). Esse instrumento revelou o intenso diálogo entre os tropicalistas e o sanfoneiro.

O texto a seguir ressalta o papel que Gil e Caetano tiveram na Tropicália. Os dois tropicalistas “foram uma espécie de orientadores da juventude brasileira em matéria de arte e de cultura. Quando os dois disseram publicamente que **Gonzaga** era um dos maiores nomes da nossa música, chegara a hora de apresenta-lo à garotada”⁶⁸⁷. Destaca-se o papel importante de Torquato no show “Luiz Gonzaga volta pra curtir” Assim ele escreveu na coluna Geléia Geral:

– Mais importante de tudo, agora: Luiz Gonzaga volta pra curtir. O teatro é do Rei do Baião pela primeira vez, o sol de pó prateado e a cara da lua, resfolego da sanfona até o sol raiar, olha a pisada, ao contrário do rio nadando contra as águas, olha a pisada, asa branca, zabumba, sanfona, propriá. *Hoje, no Teatro Teresa Raquel. Estreia.*

Se a música brasileira é forte muita fortaleza é dele, ontem como hoje e pra amanhã. Nem por isso um show para homenagear o Rei, nem um baião: curtição. O Brasil na Voz do sertão, o braseiro do baião.⁶⁸⁸

Na coluna Torquato fez menção às canções de Gonzaga que estavam relacionadas ao seu universo: “Olha a pisada”⁶⁸⁹, “Riacho do Navio”⁶⁹⁰, “Asa-branca”⁶⁹¹ e “Propriá”⁶⁹². Declarou que, se a “música brasileira é forte”, a força veio de Luiz Gonzaga. Os escritos torquatianos demonstraram esse vigor do sanfoneiro pernambucano e do sertão nordestino, expressado na frase “O Brasil na Voz do sertão, o braseiro do baião”. Visualiza-se na fotografia esse show:

Costa (baixo), Raimundinho (reco-reco), Ivanildo Leite (zabumba, gonguê, triângulo). Direção: Jorge Salomão. Roteiro: Capinam e Jorge Salomão. Ambientação: Luciano Figueiredo e Oscar Ramos. Produtor: Benil Santos. Assistente de produção: Sioma. Cf.: Luiz Gonzaga. **CD Luiz Gonzaga - Volta para curtir**. RCA, 1972. Remasterizado em 2001.

⁶⁸⁷ Cf.: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

⁶⁸⁸ ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Geléia Geral. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 08 mar. 1972. Cf.: ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad, 1982, p.285.

⁶⁸⁹ Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Olha a pisada**. Baião-xaxado. 78 RPM. Victor 801277/A, 1954.

⁶⁹⁰ Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Riacho do Navio**. Xote. 78 RPM. Victor 801518/B, 1955.

⁶⁹¹ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa-branca**. Toada. 78 RPM. RCA Victor 800510/B, 1947.

⁶⁹² Guio de Moraes e Luiz Gonzaga. **Propriá**. Baião. 78 RPM. Victor 800773/A, 1951.



Figura 12 – Show “Luiz Gonzaga volta pra curtir”.⁶⁹³

Na canção “Olha a pisada”, o sanfoneiro do Araripe inicialmente canta os versos “Ôô mulé rendêra / Ôô mulé rendêra”⁶⁹⁴, logo sendo possível perceber que a música se relaciona ao universo do cangaço (a melodia de domínio público). Em seguida, o compositor informava que era assim que cantavam e dançavam os cabras de Lampião – “Olha a pisada, tum, tum, tum”.

Ôô mulé rendêra
 Ôô mulé rendá
 Chorô por mim num fica
 Solução vai no borná

Assim era que cantava
 Os cabras de Lampião
 Dançando e xaxando
 Nos forró do sertão
 Entrando numa cidade
 Ao sair de um povoado
 Cantando a rendêra
 Se danavam no xaxado

Eu que me criei na pisada
 Vendo os cangaceiros na pisada

⁶⁹³ Músicos: Luiz Gonzaga (voz e sanfona), Dominginhos (sanfona), Maria Helena (voz, triângulo e cabaça), Toinho (triângulo), Renato Piau (guitarra), Porfírio Costa (baixo), Raimundinho (reco-reco), Ivanildo Leite (zabumba, gonguê, triângulo). Luiz Gonzaga. **CD Luiz Gonzaga - Volta para curtir**. RCA, 1972. Remasterizado em 2001.

⁶⁹⁴ Zé do Norte. **Mulher Rendeira**. Baião. Lado B, 2ª faixa, 03min30seg. LP “Mulher Rendeira”, de Zé do Norte. Rosicler, 1975.

Danço com sucesso
 Olha a pisada, tum, tum, tum
 Olha a pisada, tum, tum, tum }bis

Em Pernambuco ele nasceu
 Lá no Sergipe ele morreu
 O seu reinado a ninguém deu
 Mas o xaxado tem que ser meu, tem
 Tem que ser meu }bis
 Tem...
 Olha a pisada, tum, tum, tum }bis
 Olha a pisada de Lampião ⁶⁹⁵

As ressonâncias gonzagueanas apareciam na escritura de Torquato. Esses elementos se evidenciavam em sua produção porque ele era conhecedor da literatura de cordel, das danças e da cultura popular nordestina. O diálogo de Torquato com Gonzaga se deu a partir da canção inédita “Capitão Lampião”⁶⁹⁶, assim como na música “Olha a pisada”, que mostra a figura de Virgulino em momento de festa, ao passo que revela Lampião em guerra. Outro aspecto que se nota nos versos do poeta é o fato de se associar a esse personagem, conforme se constata no trecho “Sou Virgulino Ferreira / Capitão das ventanias”.

Debaixo da tempestade
 Guerreando em dez trincheiras
 Que é onde o meu fogo arde
 Espanta as bichas da noite
 Sou Virgulino Ferreira
 Capitão das ventanias
 Lampião mais conhecido
 Homem de tanto valor
 Que dentre as artes que eu faço
 Da noite, eu acendo o dia
 Sei que é no choro a luta
 Que eu brigo melhor se ganho
 Tenho sol, ninguém me apanha
 Sei o que é ruim e o que presta
 Pra tudo dou o melhor jeito
 Quando não tenho o que quero
 Nunca bato em retirada
 Finco o pé, declaro guerra
 De lá não voltas sem nada
 Deixo o meu rosto gravado
 A fogo por onde passo
 Por aqui sou conhecido

⁶⁹⁵ Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Olha a pisada**. Baião-xaxado. 78 RPM. Victor 801277/A, 1954.

⁶⁹⁶ Cf.: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.97.

Como o mais macho dos machos
 Pela estrada onde vadio
 Com meus trinta companheiro
 Não passo fazendo feira
 Não fico pedindo esmola
 Tomo o que é meu vou-me embora
 Que o mundo não me consola⁶⁹⁷

Importante compreender que as canções de Luiz Gonzaga, entre a segunda metade da década de 1940 e 1960 (período em que Torquato morava em Teresina), tocavam em que todas as rádios e alto-falantes do Araripe, como o próprio Anjo Torto noticiou: “De qualquer maneira, lá, da Bahia pra cima, todos nós crescemos sob o influxo de Luiz Gonzaga. Lá no Piauí os altos-falantes não tocavam outra coisa o tempo todo.”⁶⁹⁸ O tropicalista ressaltou que, nos sistemas de alto-falantes do Piauí, em especial Teresina-PI, se tocava o cancionário gonzagueano – empregavam-se esses amplificadores ainda para divulgação de músicas e propagandas publicitárias na cidade. Esse tipo de serviço de comunicação era colocado nos espaços e logradouros públicos. Entretanto, têm-se notícias desse sistema desde o final da década de 30 do século XX.⁶⁹⁹

Deve-se ressaltar que a instalação de alto-falantes no Brasil foi inaugurada por Getúlio Vargas (1882-1954). Comprova-se essa informação no discurso do então presidente no feriado dedicado ao trabalhador, dia 1º de maio de 1937. Ele “informou que o governo estava ultimando esforços para aumentar o número de estações radiofônicas e anunciou o propósito de instalar em todo o interior do país receptores providos de alto-falantes, em logradouros públicos”⁷⁰⁰. Na capital piauiense,

⁶⁹⁷ Cf.: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.97.

⁶⁹⁸ Apud: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.191.

⁶⁹⁹ NASCIMENTO, Francisco Alcides do. **História e Memória da Rádio Pioneira de Teresina**. Teresina: Alínea Publicações Editora, 2004. “Também conhecidos por amplificadoras, os serviços de som chegavam a outras praças e ruas do centro de Teresina, através de cornetas e bocas de alto-falantes instalados no topo de postes e galhos de árvores. Além de darem notícias captadas pelas emissoras de outros Estados, as amplificadoras do centro de Teresina divulgavam os lançamentos musicais, principalmente os sucessos dos artistas projetados pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, além de fazerem a propaganda dos produtos vendidos no comércio.” SOLON, Daniel Vasconcelos. **O eco dos alto-falantes**: Memória das amplificadoras e sociabilidades na Teresina de meados do século XX. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí (UFPI), Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL), Teresina-Piauí, 2006, p.11.

⁷⁰⁰ NASCIMENTO, Francisco Alcides do. História e memória: o rádio por seus locutores. **Fênix** - Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, vol. 3, ano III, nº 4, out.-dez./2006, p.05. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/3.Artigo.Francisco_Alcides_do_Nascimento.pdf>.

[...] as informações mais remotas sobre os meios de comunicação de massa nos remetem às amplificadoras, sendo que o serviço de alto-falante mais antigo da cidade pertencia às Lojas Pernambucanas⁹ localizada na Praça Rio Branco. Tal amplificadora, além de fazer a propaganda da loja, funcionava no turno da noite, levando as pessoas a se dirigirem àquele logradouro para ouvir músicas. Em 25 de dezembro de 1938, inaugura-se a “Radio Amplificadora Teresinense”, ou a “A voz da cidade”, como seus locutores a caracterizavam. Essa rádio, pertencente ao Senhor Juarez Santana, é tida como a mais antiga amplificadora comercial de Teresina. Fazia propaganda e divulgava notícias que interessavam ao público em geral. Era comum também transmitirem solenidades. Esse meio de comunicação destinado a pequenas cidades cumpria bem o seu papel em Teresina. Outros serviço de alto-falante que funcionaram em Teresina foram a “Amplificadora Cultural”, de propriedade da Arquidiocese, e outra amplificadora pertencente à casa comercial “A Rianil”.⁷⁰¹

Em relação às sonoridades em destaque no espaço teresinense, o poeta Durvalino Couto Filho, amigo e contemporâneo do Anjo Torto, em depoimento abordou como era a escuta sonora na cidade entre as décadas de 1950 e 1970. Ele comentou que seus irmãos mais velhos ouviam Ray Charles (1930-2004), Frank Sinatra (1915-1998), assistiam e ouviam as canções dos filmes americanos que passavam no Cine Rex e no Teatro Quatro de Setembro. Durvalino analisou a produção de Dick Farney (1921-1987) – para ele, já existia uma sofisticação na música brasileira pré-bossa-nova. Relatou que ouvia as canções dos filmes brasileiros, falou de Cyll Farney (1925-2003), irmão de Dick, e que as canções de Eliana Macedo (1926-1990) tinham uma relação forte com a música norte-americana:

Meus irmãos mais velhos, por exemplo, às vezes gostavam muito de Ray Charles, Frank Sinatra, do cinema americano que passava aqui no Rex, no Teatro Quatro de Setembro... Havia uma certa sofisticação em Dick Farney e até mesmo na música

Acesso em 23/01/2014. “O governo sabia que o contingente de analfabetos do país era enorme. Em 1920, o percentual era da ordem de 65,2% do total de brasileiros. Em 1940, houve queda no percentual, mas o índice continuou muito alto, o que, olhando da perspectiva de criação de uma imagem positiva do chefe, justificava a ‘preocupação’ de Getúlio Vargas em espalhar emissoras de radiodifusão e aparelhos receptores, além de amplificadoras.”

⁷⁰¹ NASCIMENTO, Francisco Alcides do. História e memória: o rádio por seus locutores. **Fênix** - Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, vol. 3, ano III, nº 4, out.-dez./2006, p.5-6. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/3.Artigo.Francisco_Alcides_do_Nascimento.pdf>. Acesso em 23/01/2014. Sobre essa discussão, consultar também: SOUSA, Cleto Sandys Nascimento de. **O rádio com sotaque piauiense: História e memória da Rádio Educadora de Parnaíba em meados do século XX** Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí (UFPI) - Centro De Ciências Humanas e Letras (CCHL), Teresina-Piauí, 2009.

brasileira pré- Bossa Nova. Assistia a atuação de Cyll Farney e ouvia Eliana e suas canções que eram mais voltadas para o cancionero americano, as baladas e as músicas românticas.⁷⁰²

Em relação às canções tocadas em rádios e alto-falantes, expressou que, embora existisse preconceito contra Luiz Gonzaga, ele o escutava pelos rádios, nas feiras e quando as domésticas trabalhavam em sua residência, porque elas cantarolavam as canções do repertório de Gonzaga e da paisagem sonora nordestina. Assim ele expressou:

E por outro lado vinha a música sertaneja do baião do Luiz Gonzaga, a sanfona... E eu era levado a não gostar, mas eu não tinha jeito, aonde eu ia tinha Luiz Gonzaga... estava no cotidiano, estava nas rádios, estava na cultura popular, nas domésticas. As domésticas já cantavam, já era uma coisa que como elas não tinha preconceito conviviam com aquilo, então... eu cresci de certa forma ouvindo as canções de Luiz Gonzaga, mas isso mesclado ao jazz, a Frank Sinatra, Ray Charles, ao rock roll logo em seguida, o Rock Roll de Elvis Presley e depois o Rock brasileiro com a jovem guarda, Roberto Carlos, Erasmo e companhia...

Deve-se salientar que a forma de composição torquatiana vem de uma tradição popular vinculada aos compositores nordestinos, a exemplo de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que trouxeram para dentro de seu repertório o sertão – que ora se mostra de maneira alegre, ora triste, num verdadeiro efeito pendular, ao passo que no cancionero de Torquato o sertão aparece como um lugar marcado pela melancolia e saudosismo. Esse tipo de sertão se verifica na canção “A rua”⁷⁰³, mistura sonora de bossa-nova com bumba-meu-boi, ritmos folclóricos e, sobretudo, de uma ligação intrínseca com a cultura popular e com o Nordeste. Diferentemente dos modernistas, o sertão na proposta de Torquato

⁷⁰² Depoimento de Durvalino Couto Filho, em entrevista concedida ao autor em 16 de janeiro de 2014.

⁷⁰³ Torquato Neto e Gilberto Gil. **A rua**. Bossa-nova com ritmos folclóricos. Lado A, 6ª faixa, 03min35seg. LP “Louvação”, de Gilberto Gil. Philips, 1967. O músico baiano expressou que em “**A Rua**, a intenção era fazer uma suíte mesmo, nos moldes daquela **Suíte dos Pescadores**, de Caymmi. Aquele sentido rapsódico, de vários climas, que eu tinha feito com Capinam em Água de meninos [...]”. Apud: MELLO, Maria Amélia (Org.). **20 anos de resistência** – As alternativas da Cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986. A Rua do Barrocão torquatiana se assemelha à rua da pequena cidade de Ituaçu-BA onde Gil morava, assim o músico baiano comentou: “Ituaçu tinha apenas duas ruas. Na de cima, de terra batida, se concentrava a maior parte da população. Lá viviam os comerciantes, empregados domésticos e outros trabalhadores menos favorecidos. Na outra, a de baixo, moravam os comerciantes e notáveis cidadãos, como os médicos, o padre, o juiz de direito, os farmacêuticos. Uma das mais respeitadas da cidade, a família do doutor José Gil Moreira tinha casa na rua de baixo.” GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina (Orgs.). **Gilberto bem perto**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p.15.

[...] não seria o lugar do “autêntico”, mas um lugar de experiências, de onde as novas influências globais poderiam ser experimentadas e repensadas (digeridas) a partir de como o brasileiro (sertanejo ou não) concebe o mundo. Dessa forma, nas canções de Torquato Neto, o sertão assume o lugar de contraponto à modernidade que o poeta conheceu no Rio de Janeiro. A depressão e o lirismo voltaram suas músicas para um sertão da infância, um lugar da saudade. Essa postura é mostrada com muita clareza na belíssima canção *A Rua* [...].⁷⁰⁴

No início da canção, compara a Rua do Barroão (atual Rua José dos Santos e Silva) ao leito de um rio – “Toda rua tem seu curso” – e cita o “leito de água clara” como uma analogia às pedras de paralelepípedo. A Rua do Barroão se encerrava no rio Parnaíba e no transcurso transitam a memória e as lembranças das “histórias de um tempo / Que não acaba”.

O texto musical em “A rua” provoca no ouvinte/receptor a saudade, a sensação de dor, melancolia e inquietação de perceber que Teresina – sua cidade de infância, capital do Estado do Piauí – saía do provincialismo e passava a se modernizar.⁷⁰⁵ Nas estrofes da música visualiza-se uma cidade folclórica, intocada pela modernização. Assim, “[...] é possível perceber com repetida clareza uma posição reativa em relação ao tempo. É como se o poeta, ao projetar a memória da antiga nomenclatura das ruas, pudesse restaurar a sua cidade perdida”⁷⁰⁶.

No mesmo verso, a repetição da palavra “rua” simboliza esse adeus a Teresina de sua infância querida, uma noção de que tudo passa, a história serve para “você encarar que todas as coisas são mortais”⁷⁰⁷. Em um tempo que ninguém

⁷⁰⁴ OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. Representações do sertão na obra musical de Torquato Neto. **II Congresso Nacional e III Regional de História da UFG**. Jataí-GO, 2009, p.07.

⁷⁰⁵ Teresina entrou em grande processo de modernização. Cabe ressaltar que a população saltou de 90.723 habitantes em 1950 para 144.799 na década de 1960, período em que a música foi composta – a cidade aumentou 54.076 habitantes. BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Sinopse do Censo Demográfico 2010**. Tabela 1.6 - População nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais - 1872/2010. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>>. Acesso em: 21/01/2014. Para entender os processos anteriores de crescimento da cidade, deve-se consultar: NASCIMENTO, Francisco Alcides do. **A cidade sob o fogo** – modernização e violência policial em Teresina (1937-1945). Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 2002.

⁷⁰⁶ BRANCO, Edwar de Alencar Castelo. A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre “Tristeresina”, a cidade subjetiva de Torquato Neto. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, vol. 3, ano III, nº 1, jan.-mar./2006, p.8. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/6%20-%20ARTIGO%20-%20EDWARCASTELO.pdf>>. Acesso: 27/11/2010.

⁷⁰⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Para que serve a história?** Palestra proferida em Curso de Pós-graduação da UFPE em 23 jan. 2001. Recife: Mimeo, p.2. “Como diz Florbela Espanca, tudo é ‘fumo leve que foge entre meus dedos’. O meu amor é finito, minha relação é passageira. A história tem a finalidade de nos preparar para o fim.”

mais canta as cirandas⁷⁰⁸ – dança praticada não somente por crianças, mas principalmente pelos adultos na região Nordeste e, sobretudo, em Pernambuco –, lembranças de meninos correndo atrás das bandas.

Toda rua tem seu curso
Tem seu leito de água clara
Por onde passa a memória
Lembrando histórias de um tempo
Que não acaba

De uma rua, de uma rua
Eu lembro agora
Que o tempo, ninguém mais
Ninguém mais canta
Muito embora de cirandas
(Oi, de cirandas)
E de meninos correndo
Atrás de bandas

Os rendilhados sonoros da canção marcam as memórias afetivas do poeta ao lembrar-se dos meninos que corriam atrás das bandas. A curiosidade infantil levava-os a realizar tal ação – isso acontecia frequentemente nas pequenas, médias e grandes cidades brasileiras. Na música a passagem da banda foi comparada ao percurso que o rio fazia por seu leito.

Atrás de bandas que passavam
Como o rio Parnaíba
Rio manso
Passava no fim da rua
E molhava seus lajedos
Onde a noite refletia
O brilho manso
O tempo claro da lua

A letra referia-se à Rua São João, paralela à Rua do Barrocão, ao mesmo tempo que fazia referência ao santo dos festejos juninos, por isso “Ê, São João”. A cidade foi descrita pelos aspectos folclóricos: “ê, Pacatuba”, expressão que significa terra pacata, terra de paz, e nomeia ainda local próximo ao mercado do Cajueiro, centro-sul. O “Ê” vincula-se a uma ideia de aboio dos vaqueiros nordestinos,

⁷⁰⁸ “[...] vem do vocábulo espanhol *zaranda*, que significa instrumento de peneirar farinha e que seria uma evolução da palavra árabe *çarand*.” Padre Jaime Diniz. Apud: GASPARG, Lúcia. **Ciranda**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 12 nov. 2004.. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisa-escolar/index.php?option=com_content&view=article&id=519&Itemid=182>. Acesso em: 21/01/2014.

temática bastante cantada pelo sanfoneiro Luiz Gonzaga. Outros elementos verificados são as memórias dos tempos de meninice e a religiosidade, efetivamente percebidos nos versos: “Meu coração de menino/ Bate forte como sino/ Que anuncia a procissão”.

Ê, São João, ê, Pacatuba
 Ê, rua do Barrocão
 Ê, Parnaíba passando
 Separando a minha rua
 Das outras, do Maranhão

De longe pensando nela
 Meu coração de menino
 Bate forte como um sino
 Que anuncia procissão

Ê, minha rua, meu povo
 Ê, gente que mal nasceu
 Das Dores, que morreu cedo
 Luzia, que se perdeu
 Macapreto, Zé Velinho
 Esse menino crescido
 Que tem o peito ferido
 Anda vivo, não morreu

Ê, Pacatuba
 Meu tempo de brincar já foi-se embora
 Ê, Parnaíba
 Passando pela rua até agora
 Agora por aqui estou com vontade
 E eu volto pra matar esta saudade

Ê, São João, ê, Pacatuba
 Ê, rua do Barrocão⁷⁰⁹

Neste item foi possível observar as inter-relações e os diálogos estabelecidos entre Torquato e Gonzaga. Sabe-se que Humberto Teixeira e o sanfoneiro do Exu homenagearam os tropicalistas e outros artistas da música popular brasileira no disco “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”⁷¹⁰. Um exemplo concreto apareceu no final da canção “Bicho eu vou voltar”⁷¹¹. Constata-se no diálogo entre Teixeira e Gonzaga o quanto eles deram importância aos artistas que entenderam sua música.

⁷⁰⁹ Torquato Neto e Gilberto Gil. **A rua**. Bossa-nova com ritmos folclóricos. Lado A, 6ª faixa, 03min35seg. LP “Louvação”, de Gilberto Gil. Philips, 1967.

⁷¹⁰ Luiz Gonzaga. **LP O Canto Jovem de Luiz Gonzaga**. RCA, 1971.

⁷¹¹ Humberto Teixeira. **Bicho Eu Vou Voltar**. Lado B, 6ª faixa, 03min25seg. LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, de Luiz Gonzaga. RCA Victor, 1971.

Gonzaga: Humberto Teixeira – doutor do baião, meu irmão de aço –, vem até aqui dá teu recado.

Humberto Teixeira: Tamo aí compadre, mas que saber Luiz, eu já dei o meu recado, a bola agora está com Caetano, com Gil, Edu Lobo, Capinam, Theo, Sérgio Ricardo, Macalé, Nonato, Milton Nascimento, Gonzaguinha, com meu querido Tom Jobim, com o jovem Vinicius e outras tantos jovens do baião polinário, bons toda vida, mas eles foram muito bacana 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 pelo idos de 46, se me tocam o ramo dos louros do rei claro! “Mas isso é outra história para história”, vamos lá compade afina o fole respeitando sempre os oito baixo de Januário, nós tamos em 71 e o baião tá fazendo boda de prata, 25 anos, quanto à mim gente boa, que ninguém nos ouça modestamente que vontade de voltar.⁷¹²

As ressonâncias gonzagueanas serão recorrentes nas reflexões do próximo capítulo, no qual se procurará compreender como o Nordeste se presentificou por meio das polifonias e hibridismos musicais nas produções de Gonzaga, Gil e Torquato.

⁷¹² Humberto Teixeira. **Bicho Eu Vou Voltar**. Lado B, 6ª faixa, 03min25seg. LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, de Luiz Gonzaga. RCA Victor, 1971.

CAPÍTULO V – POLIFONIAS E HIBRIDISMOS MUSICAIS:
 O NORDESTE NAS PRODUÇÕES DE LUIZ GONZAGA,
 TORQUATO NETO E GILBERTO GIL

[...]
 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 aos versos que eu fiz
 Quando o verde dos teus olhos...
 Pro meu Brasil cantar

Lá, lá, lá, lá, lá, lá

Tá doido, é duro seu mano
 A gente tem que respeitar
 Tem Gil, Capinam, tem Chico
 Tem Tom, pra no tom não errar
 Mas se pego a viola e ponteio
 Meu acordes mais ternos
 É duro, eu me esqueço do inverno
 Bicho, eu vou voltar ⁷¹³

⁷¹³ Humberto Teixeira. **Bicho Eu Vou Voltar**. LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, de Luiz Gonzaga. RCA Victor, 1971.

Os tropicalistas mantiveram intensos diálogos com a produção musical de Luiz Gonzaga. Este capítulo procura analisar, por meio das canções de Gilberto Gil e Torquato Neto, as relações com o cancionário estético gonzagueano. Salienta-se que a utilização do baião pelos tropicalistas tornou esse movimento marcado pelo viés da polifonia⁷¹⁴, do hibridismo⁷¹⁵ e da articulação entre o local e o global.

5.1 “CRUZANDO O ATEMPORAL DO TAO DO BAIÃO”: REPERTÓRIOS E HIBRIDISMOS MUSICAIS

O hibridismo não se explica apenas pelo título, que é uma espécie de conscientização das interinfluências, mas sobretudo pela inserção de elementos variados, células rítmicas sincopadas de gradativa complexidade, pequenos blocos de caminhamento melódico [...].⁷¹⁶

Os territórios são polifônicos – neles há uma profusão de imagens e sons. Na “paisagem sonora”⁷¹⁷ peculiar e diferenciada se produzem “múltiplas experiências, influências multifacetadas e específicas numa trama que inclui mudanças e permanências, choques e tensões, confrontos e assimilações, recusas e incorporações do rural, do regional e do internacional”⁷¹⁸.

Pensar em relação à música “[...] pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor”⁷¹⁹. O cancionário popular brasileiro ocupa

⁷¹⁴ A polifonia tratada neste trabalho refere-se ao conceito bakhtiniano, e não no sentido estritamente musical. Sobre essa categoria teórica, importante consultar as obras: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2010a. TEZZA, Cristovão. **Polifonia e ética**. **Revista Cult**. São Paulo, nº 59, Ano VI, jul./2002. SCHURMANN, Ernest F. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. São Paulo: CNPQ e Brasiliense, 1989.

⁷¹⁵ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003. VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

⁷¹⁶ DUPRAT, Régis. **Música Popular, Consumo e Modernidade: Uma Rapsódia Sociomusical**. In: MARCONDES, Neide (Org.). **Turbulência Cultural em Cenários de Transição**. O Século XIX Ibero-Americano. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p.249.

⁷¹⁷ SHAFER, R. Murray. **Afinação do mundo: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

⁷¹⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.36.

⁷¹⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música: canção popular e conhecimento histórico**. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.20, nº 39, 2000, p.211.

“[...] um lugar privilegiado na história sociocultural”⁷²⁰. Isso possibilita afirmar 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 música”⁷²¹.

Para refletir sobre o universo da canção brasileira, é pertinente estudar como a canção popular se consolidou no Brasil.⁷²² Historicamente, foi no século XX

[...] que a canção torna-se, efetivamente, o gênero de música brasileira mais apreciada pelo público. É importante ressaltarmos que, em território brasileiro, a canção se ligou, principalmente, à expressão do corpo e ao desejo de comunicar ideias. Diferentemente da música feita apenas para servir como um artefato de apreciação estética (a *música desinteressada* de que nos fala Mário de Andrade), em que a participação do ouvinte se dá de forma mais cerebral. A música chamada “erudita”, de tradição europeia, geralmente exige do interlocutor uma atitude de contemplação e apreciação intelectual.⁷²³

A música popular, com potencial de compreensão do cotidiano da vida em sociedade, “mostra-se como um campo fluido, permeável, onde se mesclam a chamada ‘alta cultura’ com a espontaneidade da expressão popular, o rigor formal com o improvisado e a intuição, técnicas de composições acadêmicas com o mais puro ‘ouvido musical’”⁷²⁴.

Considera-se a canção um gênero marcado por práticas híbridas. Ela se constitui pelo “[...] caráter **intersemiótico**, pois é o resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)”⁷²⁵. Analisando-se as canções populares, percebe-se que letra e melodia estão intrinsecamente relacionadas – uma interfere na outra. Na letra existem aspectos, particularmente

⁷²⁰ NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.07.

⁷²¹ Ibidem, p.27.

⁷²² Para compreender a constituição do cancionário popular no Brasil é importante ver o trabalho de: TORRES, Alfredo Werney Lima. **A relação entre música e palavra: uma análise das canções de Chico Buarque e Tom Jobim**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual do Piauí (UESPI) - Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL), Teresina - PI, 2013, p.23-27. Evidentemente que vários autores se dedicaram a analisar a contribuição da canção no Brasil. Cabe destacar também os autores Marcos Napolitano, José Geraldo Vinci de Moraes, Maria Izilda Santos de Matos, Arnaldo Contier, entre outros.

⁷²³ Ibidem, p.25.

⁷²⁴ Ibidem, p.27. O uso do termo “ouvido musical” refere-se “à capacidade dos cancionistas populares de captar o discurso musical por meio apenas da audição, sem necessitar da utilização de partituras”. Ibidem.

⁷²⁵ COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p.107.

“sua qualidade narrativa ou lírica, que conduzem a diferentes tipos de melodias: existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção”⁷²⁶.

Estudar sobre o repertório popular brasileiro indiscutivelmente impulsiona a compreender os efeitos da hibridação nas sonoridades. Em relação ao movimento tropicalista, o hibridismo se constituiu numa marca indelével na cultura musical do país. Efetivamente, a hibridação musical tornou-se um dos elementos fundamentais para as composições dos tropicalistas.⁷²⁷ Antes da eclosão da Tropicália, Luiz Gonzaga fizera canções sob o viés do hibridismo⁷²⁸. Nesse sentido, entende-se por “hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”⁷²⁹.

Um conjunto de canções do repertório gonzagueano foi construído a partir das células ritmas do baião com outras sonoridades da cultura acústica nordestina e brasileira. Um exemplo é a marcha-baião “Gato angorá”⁷³⁰. Marchas são canções tocadas nos carnavais, e Luiz Gonzaga compôs várias marchinhas para esse período, bem como para as festividades juninas. Essa música se realizou por meio do hibridismo da marcha com o baião.

Na canção em análise o personagem se colocou como “gatinho”. O termo tem duplo sentido: animal e homem bonito. O sujeito gatinho seria um angorá, “certa raça de gatos [...] de pelo comprido e fino”⁷³¹. Ele se fingiu “[...] de gatinho” só “pra conseguir carinho/ Coisa muito natural”. Se a mulher “[...] se zanga/ Eu evito de

⁷²⁶ ULHÔA, M. T. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. **Brasiliana**. Rio de Janeiro, nº 2, mai./1999, p.49.

⁷²⁷ “Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa.” VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p.20.

⁷²⁸ Algumas canções do repertório gonzagueano foram construídas na fusão do baião com outros ritmos gravados em 78 RPM e LP: 1. “Gato angorá” (marcha-baião), 1950; 2. Estrada de Canindé (toada-baião); 3. “Mariá” (coco-baião), 1951; 4. “Vozes da seca” (toada-baião), 1953; 5. “Olha a pisada” (baião-xaxado), 1954; 6. “Balaio de Veremundo” (baião-xote), 1954; 7. “Café” (baião-coco), 1955; 8. “A Feira de Caruaru” (baião-folclore), 1957; 9. “Comício do mato” (baião-côco), 1957; 10. “Testamento de caboclo” (toada-baião), 1960; 11. “Serrote Agudo” (toada-baião), 1962. DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996, p.317-9.

⁷²⁹ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003, p.XIX.

⁷³⁰ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Gato angorá**. Marcha-baião. 78 RPM. Victor 800629/B, gravação 10/1949, lançamento 01/1950.

⁷³¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.44.

brigar”, porque “Quando estou juntinho dela/ Eu me ponho a miar”. Vale conferir a letra completa a seguir:

Ela me chama
De gatinho angorá
Diz que sou sonso
Sou manhoso e muito mau
Mas na verdade
Se eu me faço de gatinho
É pra conseguir carinho
Coisa muito natural

Se ela se zanga
Eu evito de brigar
Mas me derreto
Se ela vem me alisar
E já que ela
Diz que eu sou um angorá
Quando estou juntinho dela
Eu me ponho a miar

Miau, miau, miau, miau! Miau, miau!
O gatinho quer mingau ⁷³²

A canção “Estrada de Canindé”⁷³³ projetou as sonoridades do universo gonzagueano, no ritmo da fusão de toada com baião. Embora a música mostre-se um tanto melancólica, por outro lado, com a presença do baião, torna-se dançante. Esse gênero, para além da inserção na indústria fonográfica, se instituiu como um ritmo para dançar.

Assinala-se a dor e a saudade na expressão “Ai, ai”, mas o sofrimento é aliviado com a companhia da cabocla – que representa a amada – “andando a pé”. Essa expressão torna-se forte porque é o “andar a pé” pela estrada que enseja o diálogo entre o personagem e a cabocla. Outra ação é a contemplação da paisagem do “sertão de Canindé”, marcada nos versos “Uma estrada e a lua branca/ No sertão de Canindé”.

Os compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira mostraram na canção o desconhecimento da industrialização por parte dos sertanejos nordestinos,

⁷³² Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Gato angorá**. Marcha-baião. 78 RPM. Victor 800629/B, gravação 10/1949, lançamento 01/1950.

⁷³³ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Estrada de Canindé**. Toada-baião. 78 RPM. RCA Victor 800744/B, gravação 12/1950, lançamento 03/1951.

constatado no verso “Artomove lá nem sabe se é home ou se é muié”⁷³⁴. Os automóveis facilitaram o deslocamento de muitas pessoas no início do século XX, entretanto, nem todas as pessoas que moravam no sertão podiam comprar o veículo, somente os grandes fazendeiros do sertão adquiriam carros.

Outra dificuldade dos sertanejos pobres era a compra de animais para uso como transporte. Apenas os considerados “ricos” andavam “em burrico”, os pobres só andavam a pé. As vantagens de ser pobre, no entanto, foram destacadas na estrofe: “Mas o pobre vê nas estrada/ O orvaio beijando as flô/ Vê de perto o galo campina/ Que quando canta muda de cor/ [...] Vai oiando coisa a grané/ Coisas qui, pra mode vê/ O cristão tem que andá a pé”. Na escuta e na leitura da canção compravam-se essas questões:

Ai, ai, que bom
 Que bom, que bom que é
 Uma estrada e uma cabocla
 Cum a gente andando a pé
 Ai, ai, que bom
 Que bom, que bom que é
 Uma estrada e a lua branca
 No sertão de Canindé
 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 pé⁷³⁵

⁷³⁴ Um caso sobre um dos primeiros caminhões que chegaram na cidade de Canto do Buriti, do Piauí-PI, dá conta de que, ao ver o veículo, uma mulher ficou muito admirada com aquele “bicho”. Ela subiu na carroceria e, ao observar a transmissão (peça mecânica logo abaixo da carroceria), disse: “Vixe! E esse é macho”. Grande parte das letras de Gonzaga e Teixeira representava o universo rural. Com o advento da industrialização na época do Juscelino Kubitschek, esse tipo de canção foi colocada à margem, pois se chegou a afirmar que isso era música de matuto. Na disputa de tendência com o baião, a bossa-nova saiu no lucro, pois esse movimento aconteceu no Rio de Janeiro, cidade que simbolizava a urbanização. A cidade de São Paulo urbanizou-se e industrializou-se, processo que se desenvolveu nas décadas de 1940/50. Esses acontecimentos ocorridos no centro-sul do país em parte favoreceram para a escuta dos ritmos nordestinos, em especial o baião, mas, com o advento da bossa-nova, os sons gonzagueanos foram considerados “atrasados” por causa de sua vinculação com o universo rural.

⁷³⁵ Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Estrada de Canindé**. Toada-baião. 78 RPM. RCA Victor 800744/B, gravação 12/1950, lançamento 03/1951.

O tropicalismo constituiu um movimento de prática coletivista, embora alguns tentem individualizá-lo, de forma que o hibridismo indiscutivelmente apareceu na Tropicália por meio da criatividade individual e coletiva. Sobre a categoria de “hibridação”, evidencia-se que: “[...] Se queremos ir além de liberar a análise cultural de seus tropismos fundamentalistas identitários, devemos situar a hibridação em outra rede de conceitos: por exemplo, contradição, mestiçagem, sincretismo, transculturação e criouliização”⁷³⁶. No mesmo diapasão, compreende-se que, “além disso, é necessário vê-la em meio às ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos e dos conflitos de poder que suscitam”⁷³⁷.

A música brasileira se coloca no terreno do hibridismo. O gênero baião – inventado por Luiz Gonzaga e seu parceiro Humberto Teixeira – e o tropicalismo, por exemplo, sofreram efeitos da hibridação. O que é híbrido se realiza pela mistura de gêneros. O baião e outros gêneros tocados pelo acordeão de Gonzaga realizaram misturas com outros ritmos regionais e até nacionais. A composição de Torquato Neto e Gilberto Gil “Geléia Geral”⁷³⁸ foi uma fusão do baião com o rock.

Nesse sentido, hibridação “[...] não é sinônimo de fusão sem contradição, mas, sim, pode dar conta de formas particulares de conflitos gerados na interculturalidade [...]”⁷³⁹. Esse termo é definido como

[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. [...] A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta a interculturalidade. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerra entre culturas como imagina Samuel Huntington. Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação.⁷⁴⁰

⁷³⁶ CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003, p.XXIV.

⁷³⁷ Ibidem, p.XXIV-V.

⁷³⁸ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Geléia Geral**. Baião/rock. Lado A, 6ª faixa, 03min42seg. LP “Tropicália ou Panis et Circensis”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Philips, 1968.

⁷³⁹ CANCLINI, op. cit., p.XVIII.

⁷⁴⁰ Ibidem, p.XIX, XXVI e XXVII.

Nas músicas do LP “Louvação” podem-se verificar os efeitos do hibridismo⁷⁴¹ musical. Além dessas questões, o referido LP abordou temáticas relacionadas às construções identitárias de Nordeste e nordestino. A música “Procissão”⁷⁴², uma das faixas do disco, seguiu por esse viés.

O termo procissão é oriundo do latim *procedere*, “ir adiante”, “caminhar” e “avançar”⁷⁴³. Realiza-se ritualmente quando um grupo organizado de pessoas caminha de maneira cerimonial em cortejo pelas ruas de uma cidade ou em estradas da zona rural. Na maioria das vezes, esse cortejo religioso acontece solenemente por meio de cânticos e em marcha. Geralmente, colocam-se quatro pessoas segurando cada uma das hastes o andor (tabuleiro retangular), sobre o qual é disposta a imagem do santo. Os costumes e as tradições religiosas dão conta de que a passagem em cortejo pelas ruas e a participação dos fiéis na procissão tornariam as pessoas e os locais abençoados. Esse tipo de manifestação religiosa é praticado em algumas igrejas de matriz cristã – católica, ortodoxa e parte das igrejas reformadas.

A composição “Procissão” foi anterior ao movimento tropicalista. Seu texto musical tem um forte conteúdo político. A dicção de Gil “[...] trazia uma determinada carga ideológica alinhada a uma interpretação marxista da religião, que estava direcionada ao abandono do homem do campo que residia no sertão nordestino e ao descaso do governo para com as causas sociais [...]”⁷⁴⁴. A crítica direcionada por meio da canção relacionava-se à situação de desamparo dos nordestinos e sua região, então relegados pelo governo civil-militar.

⁷⁴¹ “Por fundar-se na mistura e na multiplicidade, o objeto cultural híbrido implica ideias de fratura e deslocamento [...]. O híbrido é produto instável de uma mescla de elementos e tende a colocar em xeque às determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele.” VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p.20.

⁷⁴² Gilberto Gil. **Procissão**. Lado 2, 6ª faixa, 02min38seg. LP “Louvação”. Philips, 1967. LP original produzido por João Mello; arranjo Dory Caymmi, Carlos Monteiro e Souza e Bruno Ferreira; gravado em 4 canais nos estúdios CBD (RJ) em março, 1967. Essa canção inicialmente apareceu no compacto simples de Gilberto Gil, lado 1, 1ª faixa, 02min38seg, RCA-Victor, 1966; e no LP lado B, 2ª faixa, 02min45seg, Philips, 1968. Posteriormente também foi registada musicalmente por Luiz Gonzaga no lado A, 2ª faixa, LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, RCA Victor, 1971.

⁷⁴³ MONTFORT ASSOCIAÇÃO CULTURAL. Da benção e aspersion da água - das procissões e da chegada do sacerdote ao altar. In: MONTFORT ASSOCIAÇÃO CULTURAL **Catecismo da Santa Missa**. s/d. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/old/action.php?secao=documentos&subsecao=catecismo&artigo=missa&lang=bra&action=pri#I->>>. Acesso em: 13/10/2013.

⁷⁴⁴ SORROCE, Danilo Sérgio; SOUZA, Ailton de. A Poética de Gilberto Gil e a Religiosidade. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n.º. 2, jul.-dez./2012. Disponível em: <http://rbec.ect.ufrn.br/index.php/A_Po%C3%A9tica_de_Gilberto_Gil_e_a_Religiosidade>. Acesso em: 20/12/2012.

O início da canção com o coral entoando o hinário de São José mostrou a relação de Gilberto Gil com a religiosidade popular ao pedir chuva com abundância ao divino São José. Esse santo é considerado pela maioria dos fiéis protetor da família e recebe as súplicas dos sertanejos nordestinos quando clamam por chuvas. Assim ficou expresso tanto na voz de Gil como na de Luiz Gonzaga, ao cantarem incidentalmente o hino de São José: “Meu divino São José/ Aqui estou em vossos pés/ Dai-nos chuva com abundância/ Meu Jesus de Nazaré”. Desde a infância em Ituaçu-BA o músico baiano guardava em sua memória o hinário dedicado a São José no momento da procissão.

Com efeito, o hino se tornou para o compositor uma “importante reminiscência infantil, este canto é uma litania religiosa que acompanhava as procissões no sertão nordestino”⁷⁴⁵. No entanto, em “Procissão” – considerada canção de protesto – Gil explanou a situação de miséria, com o mandonismo das elites latifundiárias. A canção revelou o conhecimento do artista acerca das tradições religiosas dos sertanejos nordestinos.

Diante de um sertão abandonado pelas autoridades políticas, na procissão as pessoas clamavam a Jesus o cumprimento da promessa de uma vida melhor. Embora exista a crença na vida após a morte, há uma referência de luta política para que o sertanejo nordestino conquiste a terra: “Só depois de entregar o corpo ao chão/ Só depois de morrer neste sertão”. De modo que a “escuta ideológica”⁷⁴⁶ da canção foi executada no trinômio música-política-religião.

Olha lá vai passando a procissão
Se arrastando que nem cobra pelo chão
As pessoas que nela vão passando
Acreditam nas coisas lá do céu:
As mulheres cantando tiram versos,
E os homens escutando tiram chapéu
Eles vivem pensando aqui na Terra
Esperando o que Jesus prometeu

⁷⁴⁵ Apud: GÓES, Fred. **Gilberto Gil**: Literatura comentada. São Paulo: Nova Cultural, 1982, p.20.

⁷⁴⁶ O historiador Arnaldo Contier usa a expressão “escuta ideológica” no sentido de que a escuta musical perpassa as questões ideológicas, fundamentalmente, a escuta está relacionada a cada momento sócio-histórico de um país. Ver: CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lira: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.18, nº 35, 1998. SANTOS, Daniela Vieira dos. **Não vá se perder por aí**: a trajetória dos Mutantes. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2010, p.84.

E Jesus prometeu vida melhor
 Pra quem vive nesse mundo sem amor
 Só depois de entregar o corpo ao chão
 Só depois de morrer neste sertão
 Eu também tô do lado de Jesus
 Só que acho que ele se esqueceu
 De dizer que na terra a gente tem
 De arranjar um jeitinho pra viver

Muita gente se arvora a ser Deus
 E promete tanta coisa pro sertão
 Que vai dar um vestido pra Maria
 E promete um roçado pro João
 Entra ano, sai ano, e nada vem
 Meu sertão continua ao deus-dará
 Mas se existe Jesus no firmamento
 Cá na terra isto tem que se acabar ⁷⁴⁷

No Natal de 1967 Gilberto Gil visitou Luiz Gonzaga em sua residência localizada na Ilha do Governador, no Rio de Janeiro. Durante o encontro o sanfoneiro do Araripe falou dos acontecimentos na música brasileira: bossa-nova, Tropicália, cultura urbana, universitarismo, entre outros. Para Gonzaga, o momento vivenciado por artistas brasileiros da época possibilitava a “[...] busca de maior aprimoramento cultural por parte dos novos compositores”⁷⁴⁸. Na presença de Gil, o sanfoneiro fez elogios à composição “Procissão”, expôs seu posicionamento político sobre os coronéis e ainda falou da realidade nordestina. Assim, comentou:

Puxa, Gil, como eu gostaria de ter feito essa música. Agora, você sabe, nego, uma coisa, eu não tive nem o curso primário. Você é um cara formado, você pode dizer essas coisas. Eu queria dizer essas coisas, mas não sabia, eu não tinha estudo, eu não sabia jogar com as ideias. E tinha uma outra coisa. Vocês hoje reclamam, vocês falam da miséria que tem no nordeste, da falta de condições humanas. Eu não podia, eu falava veladamente, eu era muito comprometido, muito ligado à igreja no nordeste. Eu tinha compromissos com os coronéis, com os donos de fazenda, que patrocinavam minhas apresentações. Eles eram meu sustento. Eu não podia falar mal deles.⁷⁴⁹

⁷⁴⁷ Gilberto Gil. **Procissão**. Lado 2, 6ª faixa, 02min38seg. LP “Louvação”. Philips, 1967. “[...] demonstrei em ‘Procissão’, uma música sem medo, que radicaliza.” “Música, pesquisa e audácia: O Tropicalismo se define pelo debate.” **Folha da Tarde**. 7 jun. 1968. Disponível em: <<http://tropicalia.uol.com.br/site/.php>>. Acesso em: 21/08/2009.

⁷⁴⁸ Apud: CAMPOS, Augusto. Conversas com Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.192. Essa entrevista teve intervenções do autor e de Torquato Neto.

⁷⁴⁹ Apud: Ibidem.

Apesar do elogio feito à composição “Procissão”, Gonzaga enfatizou que não podia criticar os latifundiários e aqueles que mandavam no sertão. No último trecho da entrevista, revelou: “Eu tinha compromissos com os coronéis, com os donos de fazenda, que patrocinavam minhas apresentações. Eles eram meu sustento. Eu não podia falar mal deles.”

O depoimento de Gonzaga confirmou sua vinculação com a igreja e os setores conservadores da política e do poder na região nordestina, ou seja, ele afirmou seu pacto com o patriarcalismo oligárquico. De fato,

A relação que Gonzaga desenvolveu com a política durante toda a sua trajetória parecia repetir às suas primeiras referências com as redes de poder que havia vivenciado em sua infância e adolescência com as oligarquias familiares do Exú, aonde ele nasceu. Nestas relações de poder enquanto filho de pequeno proprietário rural Gonzaga muitas vezes teve uma postura na busca de laços de cordialidade, negociação, aproximação, em convivência com os conflitos. A cordialidade foi uma das estratégias de Gonzaga se relacionar com as adversidades.⁷⁵⁰

Por meio da música “Procissão” pode-se constatar a posição de Gonzaga sobre o sertão nordestino e as inter-relações construídas entre o sanfoneiro do Araripe e o tropicalista Gil.

O sertão e a cultura popular nordestina são abordados ainda na produção estética de Torquato Neto – “Anjo Torto da Tropicália”. Nesse viés de análise, Torquato criou composições a partir de células rítmicas do baião⁷⁵¹, o que se verifica na composição “Geléia Geral”⁷⁵², caracterizada como fusão do baião com o rock e suas guitarras eletrificadas do pop internacional, evidenciando também blues, samba e, sobretudo, a marcação rítmica do bumba-meu-boi. Nessa música o compositor piauiense fez uma hibridação musical de elementos da tradição do Nordeste e do Norte do Brasil, especialmente do bumba-meu-boi do Piauí com yê-yê-yê da Jovem Guarda, como se nota nos versos: “[...] Ê, bumba-yê-yê-boi/ Ano que vem, mês que foi/ Ê, bumba-yê-yê-yê/ É a mesma dança, meu boi [...]”.

⁷⁵⁰ PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em Noite de Festa: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)**. Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009, p.55.

⁷⁵¹ O baião foi a base para construção estética/musical da Tropicália. Ver: CAMPOS, Augusto. **Balanco da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.21.

⁷⁵² Gilberto Gil e Torquato Neto. **Geléia Geral**. Baião/rock. 6ª faixa, 03min42seg. LP “Tropicália ou Panis et Circensis”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Philips, 1968.

A música se constitui de vários elementos híbridos que mostram a maneira de compor canções dos tropicalistas, nesse caso, com destaque para Torquato Neto e Gilberto Gil. Conforme sugere a proposição bakhtiniana, “elementos locais dispersos um pouco por toda parte intensificam vivamente o caráter *individual, nominal* [...]”⁷⁵³. Assim foi “Geléia Geral”, na qual se observam esses elementos “locais dispersos” pelas expressões “geléia geral”⁷⁵⁴, “Jornal do Brasil”, “bumba-yê-yê-boi”, entre outras.

A frase “Um poeta desfolha a bandeira” propicia o entendimento de uma ação revolucionária – o ato de desenrolar a bandeira constitui uma referência simbólica à atuação dos militantes de esquerda nas passeatas. O fragmento “Um poeta” denota uma rede fluida de significações, pode-se até mesmo aventar uma possível relação com o poeta russo Mayakóvsky (1893-1930), que, nas mobilizações da Revolução Russa de 1917, proclamava versos revolucionários contra a burguesia, bem como afirmava que a função do artista é realizar sua arte nas ruas e em frente às fábricas⁷⁵⁵. Afinal, os tropicalistas tinham profunda admiração por Mayakóvsky, em particular Torquato.

“E a manhã tropical se inicia” com o brilho do sol que resplandece e contagia as mentes e corações da militância em caminhada. O verso “Num calor girassol com alegria” se apresenta em contraposição aos anos de chumbo da ditadura civil-militar, pois, num país de calor tropical, para realização plena da democracia, sem desigualdade econômica e social, a alegria deveria superar o medo. O que se escuta na poética da canção em análise:

⁷⁵³ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p.389. O universo rabelaisiano é disperso e carnavalizado. As referidas obras tratam do pensamento de Bakhtin: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: dialogismo e polifonia. São Paulo: Contexto, 2010a. Idem (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010b. Idem (Org.). **Bakhtin e o círculo**. São Paulo: Contexto, 2009. FARACO, Carlos Alberto. **Linguagens & diálogos**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

⁷⁵⁴ “A expressão foi cunhada por Décio Pignatari para definir a confusa situação sociocultural do Brasil, mas popularizou-se pelas mãos de Torquato Neto, que a utilizou para nominar aquela que é considerada a canção-manifesto do movimento tropicalista – feita em parceria com Gil – e, especialmente, a coluna que assinou no jornal Última Hora Carioca, de 19.08.71 a 11.03.72.” CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p.171-172.

⁷⁵⁵ “O monumento moderno deve refletir a vida social da cidade, mais ainda, a própria cidade deve viver nele. Só o ritmo da metrópole, da fábrica e das máquinas, só a organização das massas pode impulsionar uma nova arte; por isto as obras plásticas da revolução devem brotar das ruas e do espírito coletivo.” LODDER, Cristina. **El Constructivismo Ruso**. Madrid: Alianza, 1988, p.57.

Um poeta desfolha a bandeira
 E a manhã tropical se inicia
 Resplandecente, cadente, fagueira
 Num calor girassol com alegria
 Na geléia geral brasileira
 Que o "Jornal do Brasil" anuncia

Ê, bumba-yê-yê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê
 É a mesma dança, meu boi

“A alegria é a prova dos nove”⁷⁵⁶, expressão anunciada e inscrita no Manifesto Antropofágico⁷⁵⁷ do poeta modernista Oswald de Andrade (1890-1954). O termo afirma uma maneira de ser dos povos dos trópicos – o espírito dos latino-americanos –, contrapondo a ideia de um europeu racionalista e frio. Entretanto, esse verso trata-se de uma paródia, recurso bastante utilizado pelos tropicalistas (além da paródia, encontram-se nos textos dos artistas do referido movimento a colagem, a carnavalização, a alegoria, entre outros elementos). A contradição se apresenta com força em “E a tristeza é teu porto seguro”. O trecho expôs o pessimismo que pairava de certa maneira em alguns setores da sociedade brasileira.

Em seguida, no compasso da canção, a letra menciona “Minha terra”, numa significativa alusão e paródia ufanista ao poema “Canção do exílio”⁷⁵⁸, de Gonçalves Dias (1823-1864): “Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o Sabiá;/ As aves, que aqui gorjeiam,/ Não gorjeiam como lá”. Outro excerto simboliza a exaltação: “E Mangueira é onde o samba é mais puro”. E os versos “Tumbadora na selva-selvagem/ Pindorama, país do futuro”, além de vangloriar o passado pré-colonial brasileiro, evidencia a fusão do arcaico com o moderno, pois o jargão **Brasil, o país do futuro** foi bastante utilizado pela elite política brasileira da época.

⁷⁵⁶ Trecho do Manifesto: “ – Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. – Contra o índio de tocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antônio de Mariz. – **A alegria é a prova dos nove.**” ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. **Revista de Antropofagia**. São Paulo, ano 1, nº 1, mai./1928.

⁷⁵⁷ Foram consultadas as obras de Oswald: ANDRADE, Oswald de. **Pau-brasil**. Rio de Janeiro: Globo, 1990. Idem. **Estética e Política**. Rio de Janeiro: Globo, 1992. Idem. **Marco Zero I**. Rio de Janeiro: Globo, 2008. Idem. **Marco Zero II**. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

⁷⁵⁸ DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. In: NEJAR, Carlos. **História da Literatura**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Copesul; Telos, 2007, p.61.

A alegria é a prova dos nove
 E a tristeza é teu porto seguro
 Minha terra é onde o sol é mais limpo
 E Mangueira é onde o samba é mais puro
 Tumbadora na selva-selvagem
 Pindorama, país do futuro

Ê, bumba-yê-yê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê
 É a mesma dança, meu boi

A cultura acústica opera nas frases feitas, nos ditos, refrãos e na retórica aos lugares-comuns. Essa forma de construção se observa no fragmento: “É a mesma dança na sala/ No Canecão, na TV”. A dança do boi ocupou desde os espaços simples, “na sala”, aos mais sofisticados, a casa de show “Canecão” e a televisão, local de realização e exibição da cultura de massa. Gilberto Gil, intérprete da canção, declamou a estrofe numa postura de artista engajado – efetivamente, sua atitude foi de um poeta que desfolha a bandeira. A performance vocal interpretativa “vai do canto à caricatura dos discursos de comício [...]”⁷⁵⁹. A canção se desenvolve num jogo de imagens, criando uma analogia ao programa do Chacrinha (1917/1988), conforme se verifica nos versos: “Assiste a tudo e se cala/ Não vê no meio da sala”.

Coube ao maestro Rogério Duprat (1932-2006) organizar as colagens e fazer o arranjo da música. Ele reuniu fragmentos da ópera “O Guarany” (1870), de Carlos Gomes (1836-1896), no excerto “As relíquias do Brasil”, e de “All the way”⁷⁶⁰, canção de Frank Sinatra (1836-1896). A mulata no samba, símbolo da brasilidade, se contradiz com os adjetivos “doce e malvada”, elementos que foram destorcidos e colocados inversamente, em justaposição ao LP de Sinatra – cantor estadunidense que satisfaz o gosto da classe média brasileira.

É a mesma dança na sala
 No Canecão, na TV
 E quem não dança não fala
 Assiste a tudo e se cala
 Não vê no meio da sala
 As relíquias do Brasil:

⁷⁵⁹ Augusto Campos. Encarte. **LP “Gilberto Gil”**, série “História da Música Popular Brasileira - Grandes compositores”. RCA, 1971.

⁷⁶⁰ Frank Sinatra. **All The Way** (The Joker Is Wild, 1957). Lado A, 1ª faixa, 04min14seg. LP Conducts Music From Pictures And Plays. Reprise Records, 1961. Disponível em: <<http://www.discogs.com/Frank-Sinatra-Conducts-Music-From-Pictures-And-Play/release/3740855>>. Acesso em: 22/10/2013.

Doce mulata malvada
Um LP de Sinatra
Maracujá, mês de abril

Observa-se a pertinência do entrecruzamento de frases, que cria um clima de ambivalência no interior da canção, justificado na dualidade entre indústria/natureza, tradicional/moderno e urbano/rural – “Santo barroco baiano/ Superpoder de paisano/ Formiplac e céu de anil/ Três destaques da Portela/ Carne-seca na janela”. O “homem cordial”⁷⁶¹ brasileiro foi mote para construção do verso: “Hospitaleira amizade”. A cordialidade “[...] não pressupõe bondade, mas somente o predomínio dos comportamentos de aparência afetiva, inclusive suas manifestações externas, não necessariamente sinceras nem profundas, que se opõem aos ritualismos da polidez”⁷⁶².

A sentença “Brutalidade jardim”, registrada no romance “Memórias sentimentais de João Miramar”⁷⁶³, de Oswald de Andrade, obra publicada em 1924, tornou-se bastante significativa para a construção de “Geléia Geral”. Torquato e Gil foram explícitos na colagem da expressão – embora as palavras “brutalidade” e “jardim” sejam apresentadas seguidamente, elas são antagônicas. Os compositores escolheram a palavra brutalidade no sentido de manifestar suas críticas à crueldade realizada pelo regime militar, e jardim era como os generais militares queriam que o Brasil fosse visto, como um país edênico.

[...]
Santo barroco baiano
Superpoder de paisano
Formiplac e céu de anil
Três destaques da Portela
Carne-seca na janela
Alguém que chora por mim
Um carnaval de verdade
Hospitaleira amizade
Brutalidade jardim

⁷⁶¹ “Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influencia ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal.” HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo Companhia das Letras, 1995, p.146-7.

⁷⁶² CANDIDO, Antonio. O Significado de “Raízes do Brasil”. In: HOLANDA, op. cit., p.17.

⁷⁶³ ANDRADE, Oswald de. **Obras completas**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p.36.

Ê, bumba-yê-yê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê
 É a mesma dança, meu boi

A implosão da linguagem tropicalista fez em suas músicas um mosaico polifônico de várias orientações sonoras. Por esse viés, existiam diferenças na maneira de compor dos integrantes da Tropicália quando comparados a outros cancionistas da época: “[...] não há no tropicalismo uma demarcação entre músicas líricas (que seriam caracterizadas pelo intimismo, como na bossa nova) e músicas épicas (significadas pelo engajamento, como na música de protesto).”⁷⁶⁴

O trecho “Plurialva, contente e brejeira”, além da crítica explícita ao ufanismo, também abriu diálogo com a capa do LP “Panis et Circensis”, na qual a cantora Nara Leão (1942-1989) foi representada com uma moça brejeira. Os versos “E outra moça também Carolina/ Da janela examina a folia”, por sua vez, são uma alusão à canção de Chico Buarque “Carolina”⁷⁶⁵. O texto-colagem e fragmentário de Torquato Neto e Gil deu continuidade com a expressão “Salve o lindo pendão dos seus olhos”, numa referência ao Hino à Bandeira nacional brasileira, escrito por Olavo Bilac (1865-1918) e musicalizado por Francisco Braga (1868-1945). O desenvolvimento melódico e harmônico em ritmo acelerado predomina em quase a toda a música.

Plurialva, contente e brejeira
 Miss linda Brasil diz "bom dia"
 E outra moça também Carolina
 Da janela examina a folia
 Salve o lindo pendão dos seus olhos
 E a saúde que o olhar irradia

Ê, bumba-yê-yê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê
 É a mesma dança, meu boi

Um poeta desfolha a bandeira
 E eu me sinto melhor colorido
 Pegu um jato, viajo, arrebento

⁷⁶⁴ FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000, p.84.

⁷⁶⁵ Chico Buarque. **Carolina**. Lado A, 5ª faixa, 02min39 seg. LP Chico Buarque De Hollanda Volume 3. RGE, 1968. Disponível em: <<http://www.discogs.com/Chico-Buarque-De-Hollanda-Chico-Buarque-De-Hollanda-Volume-3/release/2413070>>. Acesso em: 23/10/2013. Na rítmica de uma bossa-nova Chico interpreta: “[...] Eu bem que mostrei a ela/O tempo passou na janela.” Ibidem.

Com o roteiro do sexto sentido
 Voz do morro, pilão de concreto
 Tropicália, bananas ao vento

Ê, bumba-yê-yê-boi
 Ano que vem, mês que foi
 Ê, bumba-yê-yê-yê
 É a mesma dança, meu boi⁷⁶⁶

A poética da canção aborda aspectos da construção identitária de Nordeste e piauiense. A espacialidade nordestina, especialmente as cidades de Teresina-PI e Ituaçu-BA – locais de onde vieram os tropicalistas Torquato e Gil –, produziu ressonâncias em suas formas de compor canções. As referências de cultura popular despertaram neles o gosto pelas tradições culturais nordestinas, possibilitando que retirassem da cultura acústica regional frases feitas, adágios populares, o aboio, a dicção dos emboladores, a identificação com a literatura de cordel, entre outras formas de fruição sonora.

Em se tratando da música “Geléia Geral”, observa-se como Torquato e Gil procuraram, a partir de materiais estéticos dispersos, no verdadeiro sentido bakhtiniano, carnavalizar a canção por meio de colagens de frases literárias e imagens fragmentárias. Eles, efetivamente, reaproveitaram também “[...] signos retirados da cultura de massa, como matéria-prima para construir, com humor e ironia, a crítica da geléia geral brasileira, conferindo elementos do cenário brasileiro, sempre embalado pela dança do bumba-meu-boi”⁷⁶⁷.

Vale salientar que a prática cultural e festiva do bumba-meu-boi⁷⁶⁸ foi um dos elementos que instituíram a identidade piauiense, bem como a maranhense. Desde a segunda metade do século XVII, o Piauí era considerado o maior pecuarista brasileiro, ou seja, um grande centro de criação de gado bovino⁷⁶⁹. Esse

⁷⁶⁶ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Geléia Geral**. Baião/rock. 6ª faixa, 03min42seg. LP “Tropicália ou Panis et Circensis”, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Philips, 1968.

⁷⁶⁷ ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2002, p.56.

⁷⁶⁸ Além do Piauí e Maranhão, destaque também para os bois: Boi-bumbá do Pará e Amazonas; Boi-de-Reis ou Reis-de-Boi e suas variações Boi-pintadinho ou Boizinho no estado do Rio de Janeiro, esses bois foram derivados do Bumba-meu-boi; o Boizinho também é considerado tradição popular de São Paulo; Bumba-de-reis do Espírito Santo, Boi-de-mamão de Santa Catarina; o Boi-calemba do Rio Grande do Norte; o Bumba da Paraíba, Cavalo-marinho da Paraíba e Pernambuco, Boi-surubi, entre outros. Ver: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001, p.69-72 e 80.

⁷⁶⁹ SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, CAC Letras, Recife, 2006, p.172.

aspecto econômico e social ensejou uma prática cultural muito importante para o Brasil e, sobretudo, para os estados que realizam o folguedo do boi. Reafirma-se a identificação do boi com o Piauí no verso: “O meu boi morreu,/ que será de mim,/ manda buscar outro lá no Piauí”⁷⁷⁰.

A vinculação de Torquato Neto com o Piauí e as ressignificações do bumba-meu-boi no texto de “Geléia Geral” possibilitam reflexões sobre a construção da identidade piauiense. Uma discussão pertinente para esse estudo trata de conceber a questão da identidade a partir da “Gestão de Crispim”. Pelos relatos, Crispim é um dos personagens da lenda do “Cabeça de Cuia”. Ele foi um pescador “[...] algoz de sua própria mãe, é o principal personagem da lenda [...], a qual povoa largamente o imaginário popular piauiense e, portanto, constitui um dos alicerces da identidade cultural piauiense”⁷⁷¹. Na historiografia piauiense, a lenda do “Cabeça de Cuia” é contada da seguinte maneira:

[...] uma viúva, mãe de filho único (Crispim), residentes à beira do Poti, os quais viviam de uma pequena roça e da pesca. Com isso o filho tornou-se um bom pescador e mergulhador. Em decorrência da ausência misteriosa de peixes em uma de suas pescarias, mãe e filho, [certo dia] discutem e este a agride com um fêmur de boi. Antes de morrer a mãe roga-lhe a praga de encantamento temporário: viver como peixe no fundo das águas, só tendo perdão para essa fome após devorar sete virgens, de nome Maria, de 7 em 7 anos.⁷⁷²

Este item procurou abordar questões acerca da constituição do cancionário popular brasileiro. Verificou-se que a construção do repertório musical no Brasil passou por processos de hibridação. Vale afirmar que o hibridismo musical se apresentou de maneira intensa nas canções de Luiz Gonzaga, bem como nas composições de Torquato Neto e Gilberto Gil. No item a seguir serão discutidos os efeitos da hibridação nos álbuns de Gil e Torquato Neto e seus diálogos com a estética musical de Luiz Gonzaga.

⁷⁷⁰ Cf.: CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001, p.69.

⁷⁷¹ COSTA FILHO, Alcebíades. **A Gestão de Crispim**: um estudo sobre a constituição histórica da piauiensidade. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal Fluminense (UFF) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), Niterói-RJ, 2010, p.15-6.

⁷⁷² BASTOS, Cláudio. **Dicionário Histórico e Geográfico do Estado do Piauí**. Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 1994, p.94.

5.2 “Ê, BUMBA-YÊ-YÊ-YÊ”: DIALOGISMOS E INTER-RELAÇÕES NAS OBRAS DOS ARTISTAS

De qualquer maneira, lá, da Bahia pra cima, todos nós crescemos sob o influxo de Luiz Gonzaga. Lá no Piauí os altos-falantes não tocavam outra coisa o tempo todo.⁷⁷³

Nesta epígrafe observa-se a deferência dos tropicalistas por Luiz Gonzaga. Torquato Neto notou que a força musical de Gonzaga não se concentrava somente no Centro-Sul do país, mas também na região Nordeste, por isso a afirmação “[...] da Bahia pra cima, todos nós crescemos sob o influxo de Luiz Gonzaga”.

Vale ressaltar que o universo estético gonzagueano contribuiu para a elaboração de letras e canções de Gilberto Gil e Torquato Neto. Este item procura mostrar, por meio de citações, depoimentos, textos e análise de canções, a articulação empreendida entre a Tropicália e o baião. A partir de suas composições híbridas (baião, rock, entres outros sons), os tropicalistas conseguiram tornar o baião uma sonoridade híbrida, polifônica e de base entre o local e o global.

A intervenção de Gonzaga no processo de construção da música popular brasileira se deu na maneira de encontrar “[...] uma canção mais definida e estabilizada sem aquele caráter de improviso interminável das rodas de festa nordestina”⁷⁷⁴. O sanfoneiro do Riacho da Brígida e Humberto Teixeira

Projetaram em conjunto a batida, a levada, a dimensão, o estilo e a temática do baião. Aproveitaram trazida diretamente da fonte, mas a grande contribuição à música popular foi, sem dúvida, a concepção de uma canção (texto e melodia) semelhante às que tocavam na rádio, mas com um vigor especial de pulsação rítmica sustentada pela base instrumental. O baião comercial foi, em primeiro lugar, uma solução providencial em termos de música fisicamente estimulante fora do período carnavalesco. Figurou como uma alternativa ao samba-canção de meio de ano. Em segundo lugar, o baião trouxe de volta o tom rural que hibernou durante toda fase de implantação e consolidação do samba urbano como a música mais apropriada à rádio. [...] Mas há ainda uma terceira conquista – menos explícita e típica dos baiões que alcançaram grande sucesso – que costumo situar na

⁷⁷³ Torquato Neto. Apud: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.191.

⁷⁷⁴ TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002, p.149.

combinação aparentemente paradoxal, entre tematização e passionalização.⁷⁷⁵

Dessa maneira, Gonzaga foi um dos responsáveis pela construção do cancionero estético brasileiro. Notadamente a responsabilidade conferida a Gonzaga pode ser percebida nas publicações de artistas, intelectuais, memorialistas, historiadores e, particularmente, nas declarações e entrevistas dos tropicalistas. Gilberto Gil revelava que

O primeiro fenômeno musical que deixou um lastro muito grande em mim foi Luís Gonzaga. Em grande parte pela intimidade que a música de LG teve comigo. Eu fui criado no interior do sertão da Bahia, naquele tipo de cultura e de ambiente que forneceu todo o material para o trabalho dele em relação à música nordestina. Uma outra coisa bacana no Luís Gonzaga - e a consciência disso realmente só veio depois, quando eu já especulava em torno dos problemas da MPB - foi o reconhecimento de que LG foi também, possivelmente, a primeira coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil.⁷⁷⁶

A consideração do tropicalista Gilberto Gil por Luiz Gonzaga foi marcante no LP “Louvação”⁷⁷⁷. Nesse álbum, revela-se uma forte ligação de Gilberto Gil e seu parceiro Torquato Neto com Luiz Gonzaga, por meio do dialogismo e das inter-relações de suas canções, que seguiram a mesma proposta gonzagueana. Das doze faixas do álbum, três canções de Gilberto Gil foram criadas em parceria com Torquato Neto. São elas: a primeira faixa, o baião-rock “Louvação”⁷⁷⁸, a sexta “A rua”⁷⁷⁹ e a oitava faixa “Rancho da rosa encarnada”⁷⁸⁰.

⁷⁷⁵ TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002, p.149.

⁷⁷⁶ CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.191.

⁷⁷⁷ Gilberto Gil. **LP Louvação**. Philips, 1967. O álbum é composto pelas seguintes canções – **Lado 1**: 1ª faixa Louvação (Gilberto Gil - Torquato Neto), 03 min47seg; 2ª faixa Beira-mar (Caetano Veloso - Gilberto Gil), 03min55seg; 3ª faixa Lunik 9 (Gilberto Gil), 03min04seg; 4ª faixa Ensaio geral (Gilberto Gil), 01 min e 57 seg; 5ª faixa Maria (Gilberto Gil), 02 min e 37 seg; 6ª faixa A rua (Gilberto Gil - Torquato Neto), 03min33seg. **Lado 2**: 1ª Roda (João Augusto - Gilberto Gil), 02min42seg; 2ª faixa Rancho da Rosa Encarnada (Geraldo Vandré - Gilberto Gil - Torquato Neto) 02min38seg; 3ª faixa Viramundo (Capinan - Gilberto Gil), 02min18seg; 4ª faixa Mancada (Gilberto Gil), 02min02seg; 5ª faixa Água de meninos (Capinan - Gilberto Gil), 04min32seg; 6ª faixa Procissão (Gilberto Gil), 02min38seg. Duração 41min50seg.

⁷⁷⁸ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Louvação**. LP Louvação, de Gilberto Gil. Philips, 1967.

⁷⁷⁹ Gilberto Gil e Torquato Neto. **A rua**. LP Louvação, de Gilberto Gil. Philips, 1967.

⁷⁸⁰ Gilberto Gil, Torquato Neto e Geraldo Vandré. **Rancho da rosa encarnada**. LP Louvação, de Gilberto Gil. Philips, 1967.

É importante salientar que, no momento em que o LP “Louvação” foi produzido, no campo político, o movimento estudantil travava lutas contra a ditadura civil-militar. Essa conjuntura contagiou o poeta-letrista da Tropicália Torquato Neto, que no dia 31 de março de 1964 se encontrava na sede da União Nacional dos Estudantes (UNE). Horas antes do incêndio no prédio dessa entidade estudantil, Torquato dormia no quarto andar, quando repentinamente ouviu

[...] alguém gritando seu nome da rua. Ele enfiou a cara na janela. Era o cunhado Hélio, que tinha caminhado vários quilômetros para avisar que os militares tomavam conta do país, que a cidade estava paralisada, sem transporte e sem comunicações. Não ousou gritar: “É o golpe de estado!” Apenas pedia para Torquato descer imediatamente, pois ações de represália poderiam explodir a qualquer momento. Torquato chegou na calçada ainda sonolento, sem entender exatamente o que estava acontecendo. Tinha passado a noite anterior na casa de Ana e Hélio, na Tijuca, tomando cerveja e falando da situação limite que o país vivia. Agora, tentava arrastar a ressaca se esgueirando até um abrigo mais próximo e seguro. Tinha nas mãos uma pasta com os originais *O Fato e a Coisa*, onde se podia ler no final de um dos poemas: “É preciso que haja algum respeito ou a dignidade humana se firmará a machadadas”⁷⁸¹.

O livro⁷⁸² póstumo do “Anjo Torto da Tropicália”⁷⁸³ tem poesia intitulada “Poema do aviso final”⁷⁸⁴. Esse texto poético segue na mesma direção da música “Louvação”. Torquato salientou que era necessário algo para mobilizar e nutrir as expectativas revolucionárias do povo brasileiro. O poema mostrou em parte a conjuntura política e o desejo de mudança. O poema foi enfático ao afirmar:

É preciso que haja alguma coisa
alimentando o meu povo:

⁷⁸¹ VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005, p.56.

⁷⁸² Trata da obra de ARAÚJO NETO, Torquato de. **O fato e a coisa**. Inédito. Teresina: UPJ Produções, 2012.

⁷⁸³ “A expressão ‘Anjo Torto da Tropicália’ viria a ser aquela que marcaria mais fortemente o sujeito Torquato, tendo inclusive pretextado a realização, por Ivan Cardoso de um documentário sobre o poeta com este título. Quanto à ideia de que ele teve papel central no Tropicalismo, sendo uma espécie de ‘ideólogo’ do movimento, é algo que está presente em uma vasta literatura, que inclui desde Décio Pignatari e Heloisa Buarque de Holanda até Rogério Duarte. Este último com a publicação de *Tropicaos* bateu o martelo no sentido de nomear aquilo que para ele seria o verdadeiro núcleo tropicalista: além dele, Hélio Oiticica, Torquato Neto, Caetano Veloso e Gilberto Gil.” CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p.152.

⁷⁸⁴ Ibidem, p.98.

uma vontade
 uma certeza
 uma qualquer esperança

É preciso que alguma coisa atraia
 a vida ou a morte:
 ou tudo será posto de lado
 e na procura da vida
 a morte virá na frente
 e abrirá caminhos

É preciso que haja algum respeito
 ao menos um esboço:
 ou a dignidade humana se afirmará
 a machadadas⁷⁸⁵

A canção “Louvação” procurou mostrar o contexto político desse período. A composição da música coincide com as mobilizações empreendidas pelos Centros Populares de Cultura (CPC) da União Nacional de Estudantes (UNE), movimento que tinha uma atuação preponderante na articulação da cultura junto às camadas populares.

Os CPCs ganharam espaço pelo Brasil e se tornaram referência na produção artística brasileira. No período

De dezembro de 1961 a dezembro de 1962 o CPC do Rio produziria as peças *Eles não usam black-tie* e *A Vez da Recusa*; o filme *Cinco Vezes Favelas*, a coleção *Cadernos do Povo* e a série *Violão de Rua*. Promoveria ainda cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia e a UNE-volante, uma excursão que por três meses percorreu todas as capitais do Brasil, para travar contato com bases universitárias, operárias e camponesas.⁷⁸⁶

Alguns intelectuais do movimento estudantil, entre eles Nelson Lins e Barros, se empenharam em “incorporar a Bossa Nova como um substrato legítimo da música engajada nacionalista, as posições veiculadas pelo Manifesto do Centro Popular de Cultura da UNE, elaborado por volta de 1962, deixavam os jovens músicos numa posição delicada”⁷⁸⁷. Diferentemente das afirmações de Carlos Lyra, que se assumiu numa das reuniões como “burguês”, “o Manifesto insistia que ‘ser povo’ era uma questão de opção, obrigatória ao artista comprometido com a

⁷⁸⁵ ARAÚJO NETO, Torquato de. **O fato e a coisa**. Inédito. Teresina: UPJ Produções, 2012, p.98.

⁷⁸⁶ Ibidem, p.10.

⁷⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001, p.41.

libertação nacional. Abandonar o ‘seu mundo’ era o primeiro dever do artista ‘burguês’ que quisesse se engajar nas causas nacionais e populares”⁷⁸⁸. Houve várias críticas ao Manifesto do CPC, uma delas apontava que “a criação de novos hábitos estéticos por meio de novas técnicas, a constituição de novas relações entre obra e público, afetam o desenvolvimento, e decidem a sobrevivência, de toda a arte geral dos tempos”⁷⁸⁹.

A música “Louvação” segue em compasso o ritmo dos CPCs. Vale destacar que essa canção fez parte também do LP “Dois na Bossa nº 2”⁷⁹⁰, de Elis Regina com Jair Rodrigues. “Louvação” “[...] revela a crença de que por meio da arte seria possível conscientizar e mobilizar as camadas populares de acordo, portanto, com os ideais cepecistas”⁷⁹¹.

Essa música utilizou do recurso dos metais, instrumentos que dão ideia de grandeza, para chamar o povo para revolução. Após os versos iniciais “Vou fazer a louvação”, a resposta do povo “– louvação, louvação”. No texto musical os compositores pedem “Meu povo, preste atenção” – o povo demonstra estar atento, pois a resposta é a seguinte “– atenção, atenção”. Assunte o recado: “Repare se estou errado”, verso em que o povo é tomado na condição de interlocutor. Nesse aspecto, “[...] emerge aí a visão do artista a serviço da coletividade [...]”⁷⁹². Essa maneira de pensar sobre o povo estava presente nas artes e na produção cultural engajada da época.

⁷⁸⁸ Ibidem. “Pensar de que maneira conceitos colocados em jogo a partir da atividade do CPC moldaram posturas, debates, criações, iniciativas e desequilibraram o jogo de forças no campo intelectual.” PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60.** Dissertação (Mestrado em Comunicações), Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicação e Artes (ECA), São Paulo, 1994, p.76.

⁷⁸⁹ MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma teoria da arte empenhada. **Movimento.** Rio de Janeiro, nº. 9, p.13-17, mar./1963, p.14.

⁷⁹⁰ Elis Regina e Jair Rodrigues. **LP Dois na Bossa nº 2.** Philips, 1966. Gravado ao vivo no Teatro Record de São Paulo, esse álbum foi o terceiro da Elis Regina e o segundo de Jair Rodrigues. As canções que compuseram o álbum foram: Introdução (Elis Regina), Samba de Mudar (Geraldo Vandré), 1ª Não me Diga Adeus (Paquito / L. Soberano / J. C. da Silva), 5:03; Volta por Cima (Paulo Vanzolini), 2ª Canto de Ossanha (Baden Powell / Vinicius de Moraes), 3:38; 3ª. Tristeza (Haroldo Lobo / Niltinho), 3:47; 4ª Tristeza que se Foi (Adylson Godoy), 2:47; 5ª São Salvador, Bahia (Paulo da Cunha), 3:59; 6ª Louvação (Gilberto Gil / Torquato Neto), 3:44; 7ª Upa, Neguinho (Gianfrancesco Guarnieri / Edu Lobo), 2:18; Mascarada (Élton Medeiros / Zé Ketj), 8ª Sonho de um Carnaval (Chico Buarque), 2:28; 9ª Amor até o Fim (Gilberto Gil), 1:59; 10ª Santuário do Morro (Adylson Godoy), 3:02. Duração 30min45seg.

⁷⁹¹ ALVES, Valéria Aparecida. “**Desafinando o coro dos contentes**”: Torquato Neto e a produção cultural brasileira nas décadas de 1960-70. Tese (Doutorado História Social), PUC-SP, São Paulo, 2011, p.288.

⁷⁹² GIL, Gilberto. **Literatura comentada.** São Paulo: Nova Cultural, 1982, p.19.

Torquato e Gil tiveram ligações muito fortes com a cultura popular. Nesse viés, foi perceptível o dialogismo com a produção gonzagueana, em virtude de Luiz Gonzaga ter sido um cantador popular. Assim demonstra “Louvação” e sua relação com a literatura de cordel e com os repentistas – o mote era louvar a esperança coletiva porque “Quem espera sempre alcança”, e o adágio popular foi marcante no verso “Três vezes salve a esperança!”. A esperança do sujeito abordado na música não foi tratada de forma “passiva, conformada e atávica, como se fosse um destino religioso, sim de *esperar trabalhando* em oposição ao *esperar sentado* do conformista”⁷⁹³. O verso “Louvo a força do homem” defendia que a transformação estaria na ação dos homens. Ao louvar a paz e o amor, a guerra se afugentaria.

Vou fazer a louvação - louvação, louvação
Do que deve ser louvado - ser louvado, ser louvado
Meu povo, preste atenção - atenção, atenção
Repare se estou errado
Louvando o que bem merece
Deixo o que é ruim de lado

E louvo, pra começar
Da vida o que é bem maior
Louvo a esperança da gente

Na vida, pra ser melhor
Quem espera sempre alcança
Três vezes salve a esperança!

Louvo quem espera sabendo
Que pra melhor esperar
Procede bem quem não pára
De sempre mais trabalhar
Que só espera sentado
Quem se acha conformado

Vou fazendo a louvação - louvação, louvação
Do que deve ser louvado - ser louvado, ser louvado
Quem tiver me escutando - atenção, atenção
Que me escute com cuidado
Louvando o que bem merece
Deixo o que é ruim de lado
Louvo agora e louvo sempre
O que grande sempre é

⁷⁹³ BUENO, André. **Pássaro de fogo no terceiro milênio**: o poeta Torquato Neto e sua época. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p.155.

Louvo a força do homem
 E a beleza da mulher
 Louvo a paz pra haver na terra
 Louvo o amor que espanta a guerra⁷⁹⁴

A postura de militante engajado se evidencia nos trechos em que o compositor valoriza o companheirismo e louva “[...] a amizade do amigo”. Juntos, lutarão para transformar a realidade social, mas, se assim tiver de ser, morrerão em combate, porque a vida é merecida, há de se louvar a “[...] luta repetida”. Na letra os compositores e o intérprete estão do lado do povo, eles louvam “[...] quem canta e não canta/ Porque não sabe cantar”. A perspectiva profética de “juízo final” aparece na palavra “louvação” – ligada ao sacrado e à religiosidade –, a ideia implícita de “hosana”⁷⁹⁵, porque um dia, com o fim do regime civil-militar, o povo “[...] cantará na certa” no “[...] dia certo e preciso”. No texto musical comprova-se a força militante e o engajamento político:

Louvo a amizade do amigo
 Que comigo há de morrer
 Louvo a vida merecida

De quem morre pra viver
 Louvo a luta repetida
 Da vida pra não morrer

Vou fazendo a louvação - louvação, louvação
 Do que deve ser louvado - ser louvado, ser louvado
 De todos peço atenção - atenção, atenção
 Falo de peito lavado
 Louvando o que bem merece
 Deixo o que é ruim de lado

Louvo a casa onde se mora
 De junto da companheira
 Louvo o jardim que se planta
 Pra ver crescer a roseira
 Louvo a canção que se canta
 Pra chamar a primavera

⁷⁹⁴ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Louvação**. LP Louvação, de Gilberto Gil. Philips, 1967.

⁷⁹⁵ “Do hebraico hoshiahna. SALVE, NÓS PEDIMOS. Invocação a lahweh (Salmo 117, 25). 25. Senhor, HOSANA; dai-nos a prosperidade, ó Senhor! (Mateus 21, 9), 9. E toda aquela multidão, que o precedia e que o seguia, clamava: Hosana ao filho de Davi! Bendito seja aquele que vem em nome do Senhor! Hosana no mais alto dos céus!” DOCTRINA CATÓLICA. **Dicionário Teológico** - Hosana. s/d. Disponível em: <http://www.doutrinacatolica.com/dicionario/ver_verbete.php?id=68>. Acesso em: 23/09/2012.

Louvo quem canta e não canta
 Porque não sabe cantar
 Mas que cantará na certa
 Quando enfim se apresentar
 O dia certo e preciso
 De toda a gente cantar
 E assim fiz a louvação - louvação, louvação
 Do que vi pra ser louvado - ser louvado, ser louvado
 Se me ouviram com atenção - atenção, atenção
 Saberão se estive errado
 Louvando o que bem merece
 Deixando o ruim de lado ⁷⁹⁶

A propósito da análise do LP Louvação, há de se compreender o percurso da canção engajada no Brasil. As pistas sobre esse tipo de música foram inauguradas antes de 1964, em dois discos: “Depois do Carnaval”⁷⁹⁷ e “Um senhor de talento”⁷⁹⁸. Os álbuns procuraram

[...] estabelecer as bases estéticas e ideológicas de uma bossa nova “nacionalista”, que correspondesse às expectativas da juventude de esquerda que se engajava no processo de Reformas de Base do governo Jango, encontrou, nos dois álbuns [...] sua expressão mais delineada.⁷⁹⁹

Na contracapa do LP “Louvação”, Torquato Neto comenta em texto sua posição sobre a musicalidade de Gilberto Gil. Para o poeta-letrista existem “várias maneiras de se cantar e fazer música brasileira: Gilberto Gil prefere todas”. Torquato enalteceu a multiplicidade sonora de “Louvação” ao afirmar que Gil utilizou os ritmos baião, samba, marcha-rancho e a canção romântica. Em seguida ele abordou a trajetória artística de seu companheiro, bem como fez referência às canções do repertório do LP.

As questões tratadas no texto da contracapa, escrito por Torquato Neto, permitem afirmar que o ingresso de Gil no cenário musical brasileiro se constituiu num diferencial para a época, pois seu repertório abrangia muitos ritmos.

⁷⁹⁶ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Louvação**. LP Louvação, de Gilberto Gil. Philips, 1967.

⁷⁹⁷ Carlos Lyra. **LP Depois do carnaval - O Sambalço de Carlos Lyra**. Philips, 1963.

⁷⁹⁸ Sérgio Ricardo. **LP Um senhor de talento**. Elenco, 1963. Ficha técnica - Produtor: Aloysio de Oliveira. Arranjador: Carlos Monteiro de Souza. Sem indicação dos músicos.

⁷⁹⁹ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001, p.49.

Há várias maneiras de se cantar e fazer música brasileira: Gilberto Gil prefere todas. Assim, ele se entende com o público. E daí, o espanto dos incautos que não entendem (ou rejeitam) a extraordinária musicalidade de Gil e o modo pelo qual ele apreende e pode utilizar – do jeito mais pessoal – qualquer forma musical nossa, do baião ao samba, da marcha-rancho à canção mais romântica. O repertório deste seu primeiro elepê foi escolhido para que o público possa ter uma visão geral do caminho que ele vem seguindo, no trabalho que desenvolve ativamente de uns cinco anos para cá, primeiro na Bahia, depois em São Paulo e no Rio. Portanto, estão aqui sucessos recentes, como "Roda", "Lunik 9" ou "Louvação", ao lado de composições novas, inéditas ("Água de Meninos", "Beira-Mar", "A Rua") e outras, mais antigas, como "Maria", "Amor de Carnaval" ou "Procissão". No todo, este disco pretende deixar claro que meu querido amigo e parceiro Gilberto Gil está pronto para assumir o lugar que o situa – entre Chico Buarque de Hollanda e Edu Lobo – como o compositor mais fértil e importante da música popular brasileira atual.⁸⁰⁰

A análise de Chico Buarque acerca de "Louvação" se insere no mesmo diapasão torquateano. Para ele, "Grande é o coração do baiano". E a constatação do dialogismo entre a produção de Gil e a de Luiz Gonzaga se dá ao afirmar: "[...] é difícil separar o baião de seu peito, visto que dançam tão juntos". Nesse sentido, vale acompanhar a escritura buarqueana sobre a produção de Gil:

Grande é o coração do baiano. Se bem que me convidaram a escrever sobre Gilberto Gil, o compositor, é difícil separar o baião de seu peito, visto que dançam tão juntos. Como é impossível desligar de sua cara redonda os rodeios que sua melodia faz. Sua música se desenrola tal qual uma serpentina que, antes de terminar seu passeio, dá um giro a mais, só para nos surpreender. Há uns tempos atrás, em São Paulo, Gil mostrou-me uma safra, uma dúzia de composições novas. Estranhei a princípio. Depois, confesso que senti certa inveja. Mas o sorriso redondo de Gil venceu, deixando todo mundo doido de vontade de jogar serpentina logo atrás. Pelas letras de seu samba, fui apresentado a Torquato, Capinan e Caetano. Gilberto Gil, que também é ótimo letrista, quando não encontra as palavras de seu samba sabe quem as pode adivinhar. É notável como a poesia bem pessoal de cada um de seus parceiros leva uma marca de Gil como denominador comum. É que Gilberto Gil contagia, no bate-papo, no bate-caixa, na sinceridade do cantar. Senão, ouçam.⁸⁰¹

⁸⁰⁰ Cf.: Gilberto Gil. Contracapa. **LP "Louvação"**. Philips, 1967. Disponível em: <http://www.gilberto-gil.com.br/sec_disco_interno.php?id=1>. Acesso em 25/09/2012.

⁸⁰¹ Cf.: Ibidem.

O baião marcou presença em parte do repertório de “Louvação”. A exemplo de “Viramundo”⁸⁰², em que o baião se revela desde a introdução, permeando todo o desenvolvimento da canção. O que se aprecia no texto da canção engajada é a noção de sujeito militante, na figura de um trabalhador rural (ou camponês), isso porque os tropicalistas Gilberto Gil e Carlos Capinan, além de conhecerem o universo rural e camponês, tinham relação de militante com o CPC da UNE, entidade ligada ao Partido Comunista do Brasil (PCB) que defendia uma revolução camponesa.

O “vento pré-revolucionário” soprava com bastante força no início dos anos de 1960. A palavra de ordem nesse momento histórico era “transformação social”. De um lado a direita civil-militar se utilizava da repressão, do outro as esquerdas falavam de “[...] reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente”⁸⁰³.

A música “Viramundo” tornou-se trilha sonora do filme do cineasta Geraldo Sarno que ganhou o mesmo título. O texto musical-cinematográfico apresentava “[...] as dificuldades de um migrante nordestino em São Paulo”⁸⁰⁴. A letra da canção destacava um militante camponês revolucionário. “Viramundo” soou como uma ideia de revolução feita pelo campesinato, um convite a utilizar instrumento do universo agropastoril – “Cortando a faca e facão” – para enfrentar “Os desatinos da vida”.

O sujeito do baião “Viramundo” deveria gritar palavras de ordem na perspectiva de assustar “A coragem da inimiga” e pular para “não ser preso”, uma vez que o regime ditatorial promovia perseguições aos artistas, intelectuais ligados à esquerda, militantes estudantis e do PCB.

Sou viramundo virado
 Nas rondas da maravilha
 Cortando a faca e facão
 Os desatinos da vida
 Gritando para assustar
 A coragem da inimiga
 Pulando pra não ser preso

⁸⁰² Gilberto Gil e Capinan. **Viramundo**. Baião-rock. Lado 2, 3ª faixa, 02min18seg. LP "Louvação". Philips, 1967. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=1>. Acesso em: 25/09/2012. Outras canções do LP “Louvação” serão analisadas posteriormente.

⁸⁰³ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.69.

⁸⁰⁴ DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009, p.78.

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 pão⁸⁰⁵

Desse modo, a criação e a feitura do LP “Louvação” se deram antes de Gilberto Gil viajar para Recife. Esse álbum ficou registrado como o primeiro trabalho autoral do compositor baiano. De certa forma, “Louvação” procurou

[...] ajudar a entender as referências que o nomeado co-fundador do movimento tropicalista tinha no campo das artes e, especificamente, no campo musical. O disco contempla uma variedade de referências que vai da música de protesto – “Roda” com Letra de João Augusto ao baião nordestino – “Viramundo”, letra de Capinan [...].⁸⁰⁶

Depois de concluir as gravações do LP “Louvação” no Rio de Janeiro, Gilberto Gil foi convidado pelo Teatro Popular do Nordeste⁸⁰⁷ para passar o mês de fevereiro de 1967 no Recife. Gil passou todo esse mês visitando grupos de tradições culturais pernambucanas, “[...] Além de fazer uma série de shows na cidade, também teria tempo para conhecer o sertão pernambucano, uma região do Nordeste que sempre o interessou, até pelas afinidades que tinha com sua terra natal”⁸⁰⁸.

⁸⁰⁵ Gilberto Gil e Capinam. **Viramundo**. Baião-rock. Lado 2, 3ª faixa, 02min18seg. LP "Louvação". Philips, 1967.

⁸⁰⁶ CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p.121.

⁸⁰⁷ “Voltado principalmente para o público universitário, o Teatro Popular do Nordeste desenvolvia projetos na linha dos antigos CPCs. Promovendo uma espécie de intercâmbio de cultura popular, levava compositores e artistas de outras regiões do país para exhibir seus trabalhos em Recife, tendo cuidado de colocá-los em contato direto com o folclore e a cultura popular local.” CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.97.

⁸⁰⁸ Ibidem.

A paisagem sonora nordestina e, particularmente, pernambucana contribuiu de maneira significativa para impulsionar a carreira artística do compositor baiano na música popular brasileira. Sua presença em Recife resultaria em intercâmbio e, sobretudo, na

produção do show de Gil que recebeu o título de *Vento de Maio*, emprestado de uma parceria recente com Torquato Neto. Em vez de levar músicos do Rio ou de São Paulo, Gil deveria aproveitar instrumentista da própria cidade. Entre eles estava o contrabaxista Antônio Alves, o Toinho, que anos depois veio a fazer parte do Quinteto Violado. Outro talento local indicado a Gil foi o baterista Naná Vasconcelos, que só não participou do conjunto porque já tinha compromissos assumidos com a Banda da Aeronáutica. Ciceroneado pelo compositor Carlos Fernando (autor de sucessos gravados posteriormente por Elba Ramalho), Gil descobriu um universo musical riquíssimo, que o deixou muito impressionado. Além de ir até Caruaru para ouvir a Banda de Pífaros, Fernando também apresentou nas cirandas de Nazaré da Mata, tendo o cuidado de fornecer gravações de todo esse material para que o visitante pudesse se aprofundar mais nos ritmos e manifestações folclóricas.⁸⁰⁹

Os artistas Gonzaga, Torquato Neto e Gilberto Gil trouxeram para o centro de suas letras os costumes e as tradições da paisagem sonora nordestina. E, assim, utilizaram-nos para construir suas canções.

5.3 “NÓS SOMOS NÓS, POR EXEMPLO”: NORDESTE, IMAGENS E PERFORMANCES

Neste item procura-se analisar a partir da performance⁸¹⁰ como se estabeleceram os diálogos de Gil e Torquato com a produção gonzagueana e a cultura acústica nordestina.⁸¹¹ Imprescindivelmente, o auxílio da iconografia⁸¹²

⁸⁰⁹ CALADO, Carlos. **Tropicália**: a história de uma revolução musical. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.97.

⁸¹⁰ “Recorrendo à etimologia da palavra - *performane* deriva do francês antigo *parfournir*, completar –, Victor Turner atribui a performance o momento de uma finalização de uma experiência sem o qual não se completa.” HIKIJI, Rose Satiko. **A Música e o risco**: etnografia da performance de crianças e jovens. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.153.

⁸¹¹ Sobre cultura acústica ver: LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura Acústica e Letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004.

⁸¹² “A iconografia é tomada agora como registro histórico realizado por meio de ícones, de imagens pintadas, desenhadas, impressas ou imaginadas e, ainda esculpidas, modeladas, talhadas, gravadas

colaborou para a escrita deste texto. Entretanto, para empregar essa metodologia como fonte de pesquisa “é preciso saber indagá-los e deles escutar as respostas”⁸¹³.

O uso de imagens pelos historiadores tem colaborado de maneira significativa nos trabalhos historiográficos, sendo certo que o emprego da iconografia enquanto fonte de pesquisa para a história tem estimulado reflexões e renovações metodológicas. Compreende-se que:

A iconografia é, certamente, uma fonte histórica das mais ricas, que traz embutidas as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada. Nesse aspecto, ela é uma fonte como qualquer outra e, assim como as demais, tem que ser explorada com muito cuidado.⁸¹⁴

Na escrita das letras das músicas e na atuação performática de palco, os artistas da Tropicália criaram gestos e signos que dialogaram com a obra de Luiz Gonzaga e com seu repertório. Essas inter-relações com o universo nordestino e gonzagueano foram realizadas por meio da performance.

As ciências humanas, sociais, a literatura e as artes têm refletido de maneira sistemática sobre a performance. A discussão relacionada a essa categoria tem sido desenvolvida pelo campo da antropologia. O conceito de “performance cultural”, agora amplamente encontrado em escritos antropológicos e etnográficos, foi cunhado por Milton Singer em uma introdução a uma coleção de ensaios sobre a cultura da Índia que ele editou em 1959⁸¹⁵. As performances elencadas no ensaio referem-se ao teatro, festividades religiosas, saraus, concertos, casamentos, danças tradicionais e assim por diante. Essas performances apresentam certas características: “[...] um espaço de tempo definitivamente limitado, um princípio e um

em material fotográfico e cinematográficos. São registros com os quais os historiadores e os professores de História devem estabelecer um diálogo contínuo.” PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.17. Ver também: KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

⁸¹³ THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

⁸¹⁴ PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.17.

⁸¹⁵ CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p.25. Consultar: FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de performers, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance.”⁸¹⁶

Ao considerar a literatura como um campo no qual se realiza a performance, cabe destacar que a partir desse pressuposto amplia-se esse conceito englobando “[...] o conjunto de fatos que compreendem a palavra recepção relacionada ao momento em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial, um engajamento do corpo, pois toda literatura é fundamentalmente teatro”⁸¹⁷. Dessa maneira, o termo performance é

[...] antropológico e não histórico, relativo por um lado, às condições de expressão e da percepção, por outro performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata.⁸¹⁸

A performance é caracterizada pela presença real dos participantes, isso implica a compreensão de que Gilberto Gil e Torquato Neto se manifestaram por meio de suas escritas performáticas de corpo e de composição musical e, assim, evidenciaram uma percepção do universo nordestino.

As reflexões da história antropológica possibilitam compreender a relação entre história e música. Nesse caso, a performance como elemento desse campo relacional torna-se um componente importante para analisar os aspectos socioculturais em que os artistas em discussão estão inseridos. O desempenho musical atua nos processos de mudança tanto do artista como da comunidade em que a arte é praticada. Nesse sentido, analisar a prática performática de Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto leva a entender que a performance operou nas transformações não só no artista (o praticante), como também no ouvinte/receptor.

Ao perceber como a música e a *performance* atuam nas experiências dos sujeitos históricos e na sua relação com o social,

Em *From Ritual to Theatre*, Turner defende a “antropologia da performance” como parte essencial de uma “antropologia da

⁸¹⁶ SINGER, Milton. **Traditional India: Structure and Change**. Philadelphia: American Folklore Society, 1959, p.XIII. Ver: GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

⁸¹⁷ ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.18.

⁸¹⁸ Ibidem, p.50.

experiência”: todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, é explicação [...]. As transformações via *performance* se dão tanto nos performers (que rearranjam seu corpo e mente) como no público. Neste, as mudanças podem ser temporárias (e aqui se está falando da *performance* como no entretenimento) ou permanentes (no caso do ritual). [...] Ao atuar na construção do corpo, a música pode transformar de forma permanente seus praticantes. Também o público que assiste às apresentações pode passar por alguns níveis de transformação.⁸¹⁹

Para compreender a performance na música popular, torna-se pertinente investigar os cancionários específicos dos artistas, capas de LP's e fotografias, além de outros elementos. A iconografia, as letras das canções e a dicção sonora são fundamentais para entender as inter-relações e os diálogos estabelecidos entre Luiz Gonzaga e os tropicalistas.

No imaginário social, a musicalidade gonzagueana gerou sentidos que serviram para reforçar a ideia de Nordeste. A criação dessa ideia esteve relacionada com a estética do sertão nordestino. O universo sócio-histórico do compositor Luiz Gonzaga esteve indissolúvelmente ligado às tradições culturais do seu Araripe. Dessa forma, o artista extraiu do seu ambiente cultural e da natureza a base para a sua instrumentação e sonoridade. E, como se sabe, “todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos de vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido o som [...]”⁸²⁰.

Gonzaga observou e incorporou em sua obra musical o *zabumba*⁸²¹, um instrumento utilizado pelas bandas de pife que se apresentavam nas novenas. Esse instrumento foi então convertido em elemento simbólico e ensejou a formação do trio musical gonzagueano (power trio). O músico formou o trio instrumental com

⁸¹⁹ HIKIJI, Rose Satiko. **A Música e o risco**: etnografia da performance de crianças e jovens. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.152-4. “A *performance* da canção é, antes de tudo um ato comunicativo que exige um escutar e um dizer tanto da parte do interprete do auditor da mensagem poética. E, para que essa comunicação se processe, faz-se necessário um meio físico ou um conjunto deles.” VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003, p.96-7.

⁸²⁰ WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.35.

⁸²¹ “Num sermão, Santo Agostinho compara Cristo a um tambor, pela esticada na cruz, corpo sacrificado como instrumento para que a música (ou ruído) do mundo se torne a cantilena da Graça, holocausto necessário para que soem as aleluias.” Ibidem, p.35.

zabumba⁸²², triângulo⁸²³ e acordeom – popularizado nomeado “sanfona” – para simbolizar um universo artístico imagético de uma música representativa do Nordeste. Ao mesmo tempo, estabeleceu, a partir desse trio musical, um diálogo com seu público, criando *performance*. Esse conjunto é até hoje usado e ressignificado pelos grupos que tocam forró. “Ele inventou uma forma de conjunto, um tipo de arranjo, um uso do microfone. Ele sugeriu uma engenharia de som.”⁸²⁴ Nenhum outro músico antes de Luiz Gonzaga tivera a iniciativa de reunir os instrumentos do “folclore nordestino”⁸²⁵.

Gonzaga lembrou que, no começo de sua carreira, tocava sozinho, então precisou formar uma banda. Daí surgiu a ideia de organizar essa forma de conjunto:

Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocavam nas igrejas, na novena lá do Araripe e que tinha zabumba e às vezes também um triângulo. Quando não havia triângulo pra fazer agudo, o pessoal tanto podia bater num ferrinho qualquer. Primeiro, eu botei zabumba me acompanhando. Mais tarde, numa feira no Recife, eu vi um menino que vendia biscoitinho, e o pregão dele era tocando triângulo. Eu gostei, achei que daria um contraste bom com zabumba, que era grave. Havia os pífanos, que têm o som agudo, mas eu não quis utilizá-lo porque a sanfona, com aquele sonzão dela, ia cobrir os pífanos todinhos. Depois eu verifiquei que esse conjunto era de origem portuguesa, porque a chula do velho Portugal tem essas coisas, o ferrinho [o triângulo], o bombo [o zabumba] e a rabeça [a sanfona] [...] folclore que chegou de lá no Brasil e deu certo. Agora, o que eu criei, foi a divisão do triângulo, como ele é colocado no baião. Isso aí não era conhecido.⁸²⁶

⁸²² “O zabumba é um tambor grave de bojo largo, tocado em frente ao corpo, na diagonal, de forma que a mão dominante toque a pele mais grossa, de som grave, e a outra mão toque a pele de baixo, mais fina e de som agudo. Em geral utiliza-se uma baqueta de ponta grossa e macia na mão dominante e um bacalhau ou vareta na outra mão. [...] A partir de Luiz Gonzaga, esse tambor passou a ser conhecido principalmente como o *zabumba do forró*.” Eder “o” Rocha. Apud: CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006, p.35.

⁸²³ O triângulo é um instrumento musical de percussão idiofone. Feito de “um vergalhão ou vareta metálica dobrada em formato de triângulo e percutido com um bastão de metal. Geralmente os dedos da mão esquerda, que suspende o triângulo, servem como elemento modificador do som ou abafador do instrumento. Faz parte do arsenal de percussão da orquestra sinfônica moderna, bandas e fanfarras, e tem papel proeminente nos conjuntos do Nordeste brasileiro ao lado da ZABUMBA e da SANFONA [...]” DOURADO, Autran. **Dicionário de termos e expressões da Música**. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.338.

⁸²⁴ Caetano Veloso. Apud: RISÉRIO, Antonio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. **Revista USP**. São Paulo, dez.-jan.-fev./1990, p.40.

⁸²⁵ DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996, p.152.

⁸²⁶ Luiz Gonzaga. Apud: Ibidem, p.152.

Não foram só letras e ritmos que instituíram essa homogeneização identitária de Nordeste. Gonzaga também criou signos da performance musical, expressos numa indumentária própria que reunia chapéu de cangaceiro – feito de couro e com estrela de David – e gibão, roupa usada pelo vaqueiro nordestino. Signos⁸²⁷, desempenho musical e sonorização foram dirigidos ao migrante nordestino radicado no Sudeste do país e ao público do próprio Nordeste, estabelecendo a subjetivação de um espaço regional. A rica *performance* musical de Gonzaga derivou também das suas visitas às feiras nas cidades da região do Araripe, nas quais o músico observava os cegos cantadores e os violeiros. Evidentemente que não foi fácil para o sanfoneiro do Araripe utilizar essa performance.

Quando Gonzaga chegou de chapéu de couro no auditório da Rádio Nacional, foi simplesmente proibido de cantar. “Aqui não é casa de cangaceiro, não”, disse-lhe rispidamente o diretor artístico da emissora, Floriano Faissal, Gonzaga tinha que trabalhar de *summer*... Com o tempo, se impôs. E a própria Rádio Nacional acabou criando um programa novo – “No Mundo do Baião” –, entregue à responsabilidade de Humberto Teixeira.⁸²⁸

O sentimento de pertencimento é movido pelo simbólico e faz com que as pessoas criem vínculos entre si e com animais, árvores e os mais diversos signos na relação com a natureza, produzindo uma naturalização da cultura. Nessa perspectiva, Luiz Gonzaga utilizou plantas, animais, a natureza e outros elementos simbólicos para reforçar a ideia de pertencimento e forjar uma identidade de Nordeste e de nordestino. Foi pela performance e pelo modo de operar seus costumes e valores culturais que o músico representou a territorialidade nordestina.

A construção da identidade nordestina por Gonzaga foi instituída por meio de elementos iconográficos e simbólicos (fotografias, capas de LP's, cactos, juazeiros, pássaros, entre outras). As representações construídas pelo artista, juntamente com as gravadoras, mostram o lugar social de onde o compositor falou. Nesse sentido, as imagens do músico que estampam seus álbuns estabelecem

⁸²⁷ Ver: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

⁸²⁸ RISÉRIO, Antonio. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. **Revista USP**. São Paulo, dez.-jan.-fev./1990, p.40.

diálogo com a memória, constituindo-se numa fonte inesgotável de informação e emoção.⁸²⁹

Tais imagens, produzidas enquanto produtos, fazem referência à espacialidade nordestina e seus signos – o vaqueiro, o cangaceiro, os animais, a natureza, o luar do sertão, o sol que queima, entre outros símbolos. Assim, “[...] nesse nível, a iconografia se articula verdadeiramente com a história [...] o documento figurativo mantém seu lugar ao lado dos documentos oral e escrito”⁸³⁰.

As construções dos arquétipos performáticos do Nordeste e do nordestino estão presentes nas fotografias de Luiz Gonzaga, em seus shows, bem como nas capas de seus LP’s. No diálogo de capas de LP’s observam-se as mudanças que se processaram ao longo da carreira do sanfoneiro do Riacho da Brígida.



Figuras 13 e 14 – (imagem da esquerda) Luiz Gonzaga com a indumentária de vaqueiro, no LP “Óia eu aqui de nôvo”, de 1967; (imagem da direita) Luiz Gonzaga em uma metrópole, no LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, de 1971.⁸³¹

⁸²⁹ “Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura a imagem – escolhida e refletida – de um ínfima porção de espaço do mundo exterior.” KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p.156.

⁸³⁰ VOLVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.67-8. Articulando fotografia e história, Kossoy afirma: “O fragmento da realidade na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível.” KOSSOY, op. cit., p.155.

⁸³¹ Luiz Gonzaga. **LP Óia eu aqui de novo**. RCA, 1967. Luiz Gonzaga. **LP O Canto Jovem de Luiz Gonzaga**. RCA Victor, 1971. Acervo de Wilson Seraine, pesquisado em 21/08/2012.

Nota-se que o LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”⁸³² foi focado no hibridismo musical. Nesse trabalho Luiz Gonzaga dialogou com o universo dos artistas da canção engajada e da Tropicália. Os efeitos híbridos são perceptíveis. Na primeira capa Gonzaga aparece com a indumentária de vaqueiro, personagem simbólico ligado à paisagem do sertão nordestino. Percebe-se na leitura visual dessa capa uma estratégia de valorização do vaqueiro, bem como uma forma de retornar à cena midiática, instituída na expressão “Óia eu aqui de novo”⁸³³.

A mudança foi significativa na segunda imagem, porque na capa Gonzaga surge com roupas mais jovens em frente à Caixa Econômica Federal no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro. Desse modo, verifica-se que em “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga” a cena privilegiada não foi a do sertão com cactos ou a da paisagem “nordestina”, contexto presente na maioria dos seus LP’s. Apesar da homenagem feita por Gonzaga aos tropicalistas com o “Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, “o rei do baião demoraria para decolar novamente. Só conseguiria retornar a carreira de modo substantivo em 1976. A partir daí, se solidificaria com um monumento nacional”⁸³⁴.

Os tropicalistas incorporaram de forma efetiva a performance dentro de seu projeto. Sendo o corpo “uma unidade auto-suficiente e na arte da performance essa unidade auto-suficiente é empregada como um instrumento de comunicação”⁸³⁵. Assim, a prática da performance pelos artistas da Tropicália tornou-se elemento

⁸³² Luiz Gonzaga. **LP O Canto Jovem de Luiz Gonzaga**. RCA, 1971. O álbum é composto pelas seguintes canções – **Lado A:** 1ª faixa Chuculatera (Antônio Carlos e Jocaifi), 02min42seg; 2ª Procissão (Gilberto Gil), 02min37seg; 3ª faixa Morena (Gonzaguinha), 02min15 seg; 4ª faixa Cirandeiro (Capinam e Edu Lobo), 03min50seg; 5ª faixa Caminho de Pedra (Tom Jobim e Vinicius de Moraes), 02min50seg; 6ª faixa Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), 02min51 seg. **Lado B:** 1ª faixa Vida ruirn (Catulo de Paula), 02min50seg; 2ª faixa O milagre (Nonato Buzar), 02min; 3ª faixa No dia que eu vim me embora (Caetano Veloso e Gilberto Gil), 02min44seg; 4ª faixa Fica mal com Deus (Geraldo Vandré), 02min55seg; 5ª faixa O cantador (Dori Caymmi e Nelson Mota), 03min20seg; 6ª faixa Bicho, eu vou voltar (Humberto Teixeira), 03min25seg.

⁸³³ Luiz Gonzaga. **LP Óia eu aqui de novo**. RCA Victor, 1967. O álbum é composto pelas seguintes canções – **Lado A:** 1ª faixa Óia eu aqui de novo - xaxado (Antônio Barros), 02min30seg; 2ª faixa Tu qué mingabelá? - xote (Luiz Gonzaga), 02min03seg; 3ª faixa Xeêm - arrasta-pé (José Clementino e Luiz Gonzaga), 02min33seg; 4ª faixa Crepúsculo sertanejo - toada (João Silva e Rangel), 02min25seg; 5ª faixa Contrastes de Várzea Alegre - arrasta-pé (José Clementino e Luiz Gonzaga), 02min48seg; 6ª faixa Hora do adeus - baião (Onildo Almeida e Luis Queiroga), 02min25seg – **Lado B:** 1ª faixa Garota Todeschini - baião (João Silva e Luiz Gonzaga), 02min02seg; 2ª faixa Xote dos cabeludos (José Clementino e Luiz Gonzaga), 02min48seg; 3ª faixa Do lado qui relampêa - baião (Luis Gulmarães), 02min32seg; 4ª faixa A sorte é cega - toada (Luiz Guimarães), 02min43seg; 5ª faixa Forró de Pedro Chaves (Luiz Gonzaga), 03min42seg; 5ª faixa Ou casa ou morre - xote (Elias Soares), 02min06 seg.

⁸³⁴ GIL, Gilberto. “Eu não existiria sem Gonzagão”. **Revista Bravo**. São Paulo, ano 15, nº 184, Editora Abril, dez./2012, p.28.

⁸³⁵ GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.83.

constitutivo do movimento, em que se utilizavam signos do universo hippie, a dicção sonora e alguns símbolos que tinham vinculação com a música nordestina e brasileira.

Associa-se a maneira performática dos tropicalistas também ao movimento da contracultura e do black power. A performance foi fundamental para o deslanchar da carreira artística de Luiz Gonzaga, e no fio de sua ação performática os tropicalistas reuniram símbolos e elementos gonzagueanos e nordestinos e introduziram em seu projeto estético.

A performance tropicalista foi percebida nas fotografias, capas de LP's, canções, poesias e nos depoimentos. Na leitura visual da imagem a seguir nota-se uma associação dos artistas da Tropicália com o Nordeste e com Luiz Gonzaga.



Figura 15 – Gilberto Gil e Caetano Veloso em 1968, no auge do Tropicalismo.⁸³⁶

A fotografia dos tropicalistas Gil e Caetano demonstra a vinculação deles com o sertão nordestino e com o universo estético do sanfoneiro de Riacho da Brígida. Esta imagem de 1968 foi impactante porque representou a emersão do Tropicalismo, bem como representou o retorno de Gonzaga aos meios de comunicação de massa, sobretudo à televisão.

⁸³⁶ Foto: Jorge Rosemberg, Marcos Issa, Adhemar Veneziano. Cf.: REVISTA BRAVO. São Paulo, ano 15, nº 184, Editora Abril, dez./2012, p.28.

Os gestos performáticos dos artistas baianos produziram reverberações no campo da cultura brasileira. A partir desse momento, muitos artistas passaram a reconhecer as qualidades estéticas e a contribuição de Gonzaga para a cultura nacional. Na imagem, Gil e Caetano construíram inter-relações com o sanfoneiro do Araripe a partir da maneira de usar o chapéu. A forma como Gil colocou esse acessório na cabeça simbolizava o respeito pela performance artística gonzagueana, bem como pelas imagens de Nordeste que vinham sendo gestadas desde o final da década de 1910 com o surgimento do cangaceiro Lampião.

Importante salientar que a indumentária – roupa característica de parte dos sertanejos nordestinos – de Luiz Gonzaga foi retirada da cultura nordestina. O sanfoneiro vestiu-se com a roupa do vaqueiro e acrescentou “[...] o uso do chapéu que tornara famoso Lampião e seu bando, um chapéu de couro quebrado na testa, imitando a boina usada pelo exército francês na época de Napoleão, personagem pelo qual o cangaceiro brasileiro era fascinado”⁸³⁷.

Na fotografia observa-se ainda, em outra posição performática, Caetano dialogando com os sertanejos do Nordeste brasileiro, com a produção imagética de Gonzaga e, especialmente com os vaqueiros, pela forma como o chapéu está colocado em seu corpo.

Na montagem de fotografias exibida a seguir visualiza-se Gilberto Gil em vários momentos, evidenciando os efeitos de performance híbrida do tropicalista, bem como as inter-relações com a estética nordestina e com o universo artístico de Gonzaga.

⁸³⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Um inventor do Nordeste. **O Povo online**. Fortaleza, 1º ago. 2009. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/vidaarte/898236.html>>. Acesso em: 05/08/2009.



Figura 16 – Gilberto Gil em várias imagens.⁸³⁸

A contracapa do LP “Gilberto Gil”, de 1968, mostra o tropicalista em várias situações. Em cinco momentos o músico aparece com chapéu de couro. Importante observar que esse momento representou o auge da Tropicália. O texto seguinte esclarece sobre o uso da roupa e da nudez, evidenciando a hibridez dos tropicalistas, particularmente de Gil e Torquato.

Eu sempre estive nu. Na Academia de Acordeão Regina tocando La Cumparsita, eu estava nu. Eu só sabia que estava nu, e ao lado ficava o camarim cheio de roupas coloridas, roupas de astronauta, pirata, guerrilheiro. E eu, do mais pobre da minha nudez, queria vestir todas. Todas, para não trair minha nudez. Mas eles gostam de uniformes, admitiriam até a minha nudez, contanto que depois pudessem me esfolar e estender a minha pele no meio da praça como se fosse uma bandeira, um guarda-chuva contra o amor, contra os Beatles, contra os Mutantes. Não há guarda-chuva contra Caetano Veloso, Guilherme Araújo, Rogério Duarte, Rogério Duprat, Dirceu, Torquato Neto, Gilberto Gil, contra o câncer, contra a nudez. Eu sempre estive nu. Minha nudez Raios X varava os zuartes, as camisas listradas. E esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa eu vou pro samba que você me convidou? Qual a fantasia que eles vão me pedir que eu vista para tolerar meu corpo nu? Vou andar até explodir colorido. O

⁸³⁸ Gilberto Gil. Contracapa. LP “Gilberto Gil”. Philips, 1968.

negro é a soma de todas as cores. A nudez é a soma de todas as roupas.⁸³⁹

O contato de Gil com a cultura acústica nordestina foi registrado em visita que ele fez ao Nordeste na década de 1970, especificamente em reunião com artistas de uma banda cabaçal. A fotografia denota a troca de experiência musical do músico baiano com outros artistas nordestinos.



Figura 17 – Gilberto Gil com músicos de uma banda cabaçal.⁸⁴⁰

Outra fonte que revela a performance e as inter-relações de Gonzaga com os artistas da Tropicália, particularmente com Gil, pode ser encontrada em “Forró no sítio de Luiz Gonzaga”⁸⁴¹, documentário produzido pelos tropicalistas na perspectiva de valorização da produção gonzagueana e dos artistas nordestinos. A revista *Bondinho* divulgou essa produção, que se realizou num ambiente semelhante ao

⁸³⁹ Gilberto Gil “psicografado” por Rogério Duarte. Cf.: Gilberto Gil. Contracapa. LP “**Gilberto Gil**”. Philips, 1968.

⁸⁴⁰ Década de 1970, Gilberto Gil com músicos de uma banda cabaçal no Nordeste brasileiro. GILBERTO GIL. Ensaios Fotográficos. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_fotos.php?page=13>. Acesso em: 16/12/2013.

⁸⁴¹ Cf.: BONDINHO. São Paulo, nº. 34, Arte e Comunicação, 03/02 a 16/02 de 1972. Revista consultada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Trata-se de um documentário com Luiz Gonzaga, Gilberto Gil, José Carlos Capinam. Convidados: os cantores pernambucanos Pedro e João Bandeira, Zezé Gonzaga (irmão e vizinho de Luís) e mais Zé Custódio, Toinho, Padre João, as mulheres das casas e os moradores da região. Participação especial: o menino Raimundo e seu pífaro. Fotografia: José Carlos Capinam. Técnico de som: Bi. Assistente de direção: Bi. Produção: Capinam. Direção: Haf. Editor: Myltainho. Esse texto encontra também em: RISÉRIO, Antonio (Org.). **Gilberto Gil**: Expresso 2222. Salvador: Corrupio, 1982, p.85-101.

Sítio de Jacarepaguá dos *Novos Baianos*⁸⁴². O roteiro narrou o encontro de Luiz Gonzaga com Gilberto Gil, Carlos Capinam e convidados:

Estamos aqui, no Sítio Luiz Gonzaga, Santa Cruz da Serra, onde nessa tarde domingueira de 16 de janeiro de 1972, tivemos a felicidade de nos encontrar artistas do Sul, artistas do centro do Brasil e do Nordeste. Nós, eu Pedro Bandeira e meu irmão João Bandeira, tivemos a honra e a felicidade de cantar para o grande compositor, o grande artista Gilberto Gil e para o Rei do Baião Luiz Gonzaga e também para o grande cinegrafista, nosso amigo particular Capinam, e, de mais a família Gonzaga.⁸⁴³

Na imagem a seguir Luiz Gonzaga aparece em posição de “mando” apontando algo para Gil.



Figura 18 – Gonzaga e Gilberto em “Forró no sítio de Luiz Gonzaga”.⁸⁴⁴

O documentário procurou mostrar cenas de um cotidiano no universo rural do sertão nordestino. Na abordagem destaca-se o retorno de Gonzaga para o centro da música popular brasileira, quando o sanfoneiro do Araripe comentou: “Mas vocês, meninos! Vocês me trouxeram outra vez...” Como se confere nos trechos:

⁸⁴² Os *Novos Baianos* e os *Tropicalistas* reconheciam a influência do sanfoneiro em sua música. Luiz Gonzaga, anos mais tarde, “relembra que durante 15 anos, quando os sons do Nordeste andaram meio por baixo, abafados pela preocupação brasileira de descobrir a melhor maneira de copiar o rock, os mesmos ‘meninos’ que viviam hipnotizados pelas guitarras dos Stones – Caetano, Gil e Novos Baianos, foram redescobrir a sanfona do velho lua. Gonzaga reconhece que muito deve a eles a sua volta à tona, o ressurgimento enfim dos sons do Nordeste”. “Gonzaga puxa o fole no forró do circo”. A TARDE. Salvador - BA, 1º jun. 1984.

⁸⁴³ BONDINHO. São Paulo, nº. 34, Arte e Comunicação, 03/02 a 16/02 de 1972, p.34.

⁸⁴⁴ Ibidem, p.34.

Gonzaga – Cadê o bicho! Onde é que tá! Cadê o bicho!

Capinam – Sei não! Tá por aí!

(Som off) – Ao fundo, bem baixinho e tocando um xaxado e o som que fica no ar é da sanfona, do zabumba e do triângulo que atravessa o quintal da vizinha e vem até nós.

Gonzaga – É Gil!? É Gil não!...

Gil – É... É Gil sim! Cumé que vai, meu irmão?

Gonzaga – É não! É Gil não!...

[...]

Gonzaga – Mas vocês, meninos! Vocês me trouxeram outra vez... eu tava lá quieto... vocês me trouxeram outra vez (Gonzaga fala num tom de voz de pai que recebe um presente do filho e que gostou muito, mas por humildade finge que o está reprovando pelo sacrifício que o presente custou).

Gil – Foi não... foi você mesmo, você ta a lá... foi você mesmo, meu irmão...⁸⁴⁵

Desse modo, considera-se que: “A formação de Luiz Gonzaga é pop, uma solução que ele, imigrante, morando no Rio, tentando a vida, descobriu. Ali na transação da Rádio Nacional e das gravadoras. Ele inventou algo que funcionou. É algo pop, como os Beatles.”⁸⁴⁶ Retornando para o texto do documentário, nos diálogos entre Gonzaga e Gil percebe-se a referência ao LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga” e à canção “Procissão”, interpretada pelo sanfoneiro nesse álbum:

Gonzaga – Já ouviu eu cantá Procissão?... Tá no disco novo... (pausa)... você ouviu?...

Gil – Ouvi não, meu irmão... tô querendo ouvir

(Som-direto) – Triângulo, Zabumba, e sanfona vão saindo até ficar em silêncio. Silêncio até começar surgir e ir aumentando o som de Procissão do LP Canto Jovem de Luiz Gonzaga, RCA: Olha lá vai passando a procissão / Se arrastando que nem cobra pelo chão / As pessoas que nela vão passando / Acreditam nas coisas lá do céu / ... (Música passa para 2º plano.)

Gil – Que que é isso, meu irmão?

Gonzaga – É!... essa é pop!

(ambos sorriem efusivamente mas bem baixo, sem prejudicar o clima de atenção geral na música que sai da vitrola)⁸⁴⁷

As cenas entre participantes foram construídas em ritmo espontâneo e marcadas por “contraponto e organicismo”. Essa forma de abordagem estava

⁸⁴⁵ BONDINHO. São Paulo, n.º. 34, Arte e Comunicação, 03/02 a 16/02 de 1972, p.35.

⁸⁴⁶ Caetano Veloso. Apud: ASTUTO, Bruno. **Luiz Gonzaga interpretado por drag queens**. 1º jun. 2012. Disponível em: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/brunoastuto/2012/06/01/luiz-gonzaga-interpretado-por-drag-queens/>>. Acesso em: 23/12/2013.

⁸⁴⁷ BONDINHO, op. cit., p.36.

presente “em letras de canções de fins da década de 60. É o caso de ‘Cultura e Civilização’”⁸⁴⁸. Em relação a esse momento, Gil comentou:

Depois dos rebeldes com causa, os rebeldes sem causa: derrubando os muros e as prateleiras. A cultura e a civilização que se danem ou não, pouco importa; sou inaugural, seminal; ponto zero: aqui começa outra história. Essa a expressão do dístico, slogan de época, placa, palavra de ordem. Em seguida, a afirmação do particular, do eu indivíduo, baiano. Quero estar no turbilhão das ruas, no olho do furacão do meu tempo, mas também quero paz; viver o tempo histórico, mas trazer até ele a história do meu passado, os elementos formadores do meu cerne. Como mostra o jogo desses contrastes, não se trata de um mergulho irracional na rebeldia. O dístico é niilista, mas os versos seguintes, ao contrário de justificá-lo, são preservadores.⁸⁴⁹

A utilização de peças da indumentária de Luiz Gonzaga pelos tropicalistas demonstrou que a Tropicália efetivamente se caracterizou como um movimento marcado pelo hibridismo musical. A admiração de Gilberto Gil, Torquato Neto e Caetano Veloso pelo sanfoneiro do Araripe vinha desde os tempos de criança quando eles moravam em suas cidades.

Muito artista jovem que falam que têm, em minha pessoa, a principal influência, é porque quando eram meninos iam me assistir nas praças públicas com seus pais, de graça. E me viam cantando, pulando, falando, xaxando, fazendo as brincadeiras de cangaceiros, e ali foram desenvolvendo suas artes.⁸⁵⁰

Bastante performática e híbrida foi a capa do LP “*Tropicália ou Panis et Circensis*”⁸⁵¹. O projeto do disco partiu de uma sugestão de Torquato Neto. Assim o poeta piauiense comentou:

⁸⁴⁸ EUGÊNIO, João Kennedy. **Ritmo espontâneo**: organismo em Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda. Teresina: EDUFPI, 2011, p.366. “A cultura, a civilização / Elas que se danem / Ou não / Somente me interessam / Contanto que me deixem meu licor de jenipapo / O papo / Das noites de São João [...] Eu gosto mesmo / É de comer com coentro / Eu gosto mesmo / É de ficar por dentro”. Gilberto Gil. **Cultura e Civilização**. LP “Cérebro Eletrônico”. Faixa 13, 16min21seg. Philips, 1969.

⁸⁴⁹ Apud: RENNÓ, Carlos (Org.). **Gilberto Gil**: todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.114.

⁸⁵⁰ Luiz Gonzaga. Apud: DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 1996, p.244.

⁸⁵¹ Gilberto Gil e Caetano Veloso. **LP Tropicália ou Panis et Circensis**. Philips, 1968. Arranjos e regência: Rogério Duprat. Produção: Manuel Barenbein. Técnico de gravação: Estélio. Estúdio: RGE, SP. Período de gravação: maio de 1968.

Eu estava sugerindo até, ontem conversando com Gil, a ideia de um disco-manifesto, feito agora pela gente. Porque até aqui toda a nossa relação de trabalho, apesar de estarmos há bastante tempo juntos, nasceu mais de uma relação de amizade. Agora as coisas já são postas em termos de Grupo Baiano, de movimento...⁸⁵²

A capa desse famoso *long play* foi elaborada pelo artista plástico Rubens Gerchman, sendo que Andy Warhol (1928-1987) produziu o projeto. A fotografia contou com as ideias e a participação de todos os tropicalistas. O cenário foi a casa de Olivier Perroy, fotógrafo que realizou trabalhos para a Editora Abril.



Figura 19 – Tropicália ou Panis et Circensis.⁸⁵³

A postura dos participantes na capa do disco procurava dialogar com as identidades e as inquietações sobre o Brasil. Houve encontros e diálogos com o

⁸⁵² Apud: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.193.

⁸⁵³ Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé. **LP Tropicália ou Panis et Circensis**. Philips, 1968. Disponível em: <<http://virtualiaomanifesto.blogspot.com.br/2008/12/tropiclia-ou-panis-et-circencis-o-lbum.html>>. Acesso em: 20/01/2014. Elaboração capa: Rubens Gerchman (artista plástico) e Oliver Perroy (fotógrafo).

álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*⁸⁵⁴, dos Beatles. Com efeito, os artistas da Tropicália construíram uma paródia desse disco.

A fotografia em “*Tropicália Panis et Circensis*” assumiu um feitiço underground, nela as alegorias do Brasil pululam. Na imagem o rosto de cada tropicalista foi representado em consonância com o tradicionalismo dos retratos patriarcais. Marcado pelo hibridismo, o clima fotográfico juntou personagens das regiões brasileiras Nordeste (Torquato Neto, Caetano, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Capinam) e Sudeste (Rogério Duprat, Sérgio Dias, Rita Lee, Arnaldo Baptista e Nara Leão). Os roqueiros d’Os Mutantes se colocaram ao lado dos artistas do Nordeste – “em comum, têm o fato de pertencerem a classes marginalizadas, e de estarem no ambiente da classe que os repudia, a burguesia”⁸⁵⁵.

Caetano Veloso, com sua cabeleira e calça vermelha, segurando na mão o retrato da “moça brejeira” Nara Leão (1942-1989), “quebrava” o refinado ambiente de pessoas bem comportadas “na sala de jantar”; Os Mutantes criaram um efeito pendular com seu perfil – ao mesmo tempo que posaram de pessoas sérias, por outro lado, trouxeram símbolos da alegria e da juventude, ou seja, guitarra elétrica e rock and roll; Tom Zé, ao lado dos integrantes d’Os Mutantes, de terno e mala de couro na mão, expressou a alegoria dos migrantes que saíram do Nordeste rumo a São Paulo movidos pelo avanço industrial; a imagem do maestro Rogério Duprat com seu penico na mão como se fosse uma xícara traduziu um significado de arte Duchamp, tipo de construção artística criado por Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês que se tornou célebre por elaborar o conceito de *ready made*, com a apropriação de objetos da vida cotidiana, a princípio não reconhecido como artístico no campo das artes; Torquato (de boina e pernas cruzadas, indicando uma postura mais feminina do que masculina) e Gal Costa (de saia com seu penteado

⁸⁵⁴ The Beatles. **Sgt. Pepper's lonely hearts club band**. LP Beatles. Capitol, 1967. Disponível em: <http://www.thebeatles.com/#/albums/Sgt_Peppers_Lonely_Hearts_Club>. Acesso em: 12/06/2013. Duração 39min42seg. Produção: George Martin. Gênero: Rock psicodélico e Barroco pop. “A referência ao Jornal do Brasil em ‘Geléia geral’ e às notícias de jornal em ‘A day in the life’ (‘I read the news today oh boy [...]’) apontam, portanto, para um caminho de leitura que permite considerar *Panis et circensis* e *Sgt. Pepper's* discos conceituais, a despeito de sua heterogeneidade.” MELLER, Lauro Wanderley. **Sugar cane fields forever: Carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicália**. Dissertação (Mestrado em Literatura), Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 1998, p.47. “Embora não se tenha conseguido, até agora, definir com precisão qual o fio condutor do LP, é inegável que *Pepper's* guarda certa uniformidade estética – ainda que essa uniformidade passe pela heterogeneidade, comum a todas as faixas. Não por acaso, após seu lançamento, o *Long Play* passou a ser o formato preferencial da indústria fonográfica, suplantando os compactos, e os anos que se seguiram assistiram ao lançamento não só de LPs, mas de álbuns duplos e até triplos.” (p.46)

⁸⁵⁵ MELLER, op. cit., p.98.

comportado estilo caipira) representaram um casal recatado, sintetizando a frase “A vida é assim mesmo” da canção “Mamãe, Coragem”⁸⁵⁶; Gil se apresentou de maneira impactante vestindo uma longa toga com cores tropicais, segurando em suas mãos a foto da formatura do curso normal de Capinam⁸⁵⁷.

Efetivamente, o caleidoscópio das imagens do disco mostrou um Brasil de diversidade. Percebe-se ainda que a foto foi emoldurada com as cores nacionais, amarelo, azul e verde, dando aspecto antropofágico de brasilidade. Outro elemento de análise trata-se do título – *Tropicália Panis et Circensis* –, apresentado nas mesmas cores. A capa do álbum representa “o Brasil arcaico e o provinciano; emoldurado pelo antigo, os tropicalistas representam a representação”⁸⁵⁸.

No filme “A múmia volta a atacar”⁸⁵⁹, a imagem performática de Torquato Neto dialogou com as representações de Othon Bastos no personagem Corisco – o diabo loiro, do filme “Deus e Diabo na Terra do Sol”⁸⁶⁰. Observa-se que os cabelos longos usados pelos dois atores se assemelham. Os tropicalistas adotavam esteticamente essa performance na perspectiva de provocar reações na sociedade. Não somente os artistas da Tropicália usavam cabelos compridos, mas artistas e

⁸⁵⁶ Torquato Neto e Caetano Veloso. **Mamãe, Coragem**. Interpretação de Gal Costa. LP Tropicália ou Panis et Circensis, de Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé. Lado B, 4ª faixa, 02min29seg. Philips, 1968.

⁸⁵⁷ A análise segue as orientações de: FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000, p.79-82. MELLER, Lauro Wanderley. **Sugar cane fields forever**: Carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicália. Dissertação (Mestrado em Literatura), Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 1998, p.98.

⁸⁵⁸ FAVARETTO, op. cit., p.82.

⁸⁵⁹ CARDOSO, Ivan (Direção). **A múmia Volta a Atacar**. Curta-metragem. 3min07seg. Rio de Janeiro, 1972. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=5205>. Acesso em: 26/12/20. Ficha técnica - Fotografia, direção e produção: Ivan Cardoso. Elenco: Torquato Neto, Zé Português, Vilma Dias, Oscar Ramos e Jorge Salomão. Sinopse: “Pseudo-trailer com as melhores cenas de filme homônimo e inacabado do realizador, no qual trechos de filmes de Lon Chaney Jr. com múmias são intercaladas, em colagem, com seqüências novas rodadas no Rio de Janeiro sobre os clichês do gênero. Da série ‘Quotidianas Kodak’.”

⁸⁶⁰ ROCHA, Glauber (Direção). **Deus e o diabo na terra do sol**. Filme. 125min. Rio de Janeiro, 1964. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/diabo.htm>>. Acesso em: 26/12/2013. Ficha Técnica - Ficção, longa-metragem, 35 mm, preto e branco. Companhia produtora: Copacabana Filmes. Distribuição: Copacabana Filmes. Produtor: Luiz Augusto Mendes. Produtores associados: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha. Diretor de produção: Agnaldo Azevedo. Assistentes de direção: Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr. Argumentista: Glauber Rocha. Roteiristas: Glauber Rocha, Walter Lima Jr. Diálogos: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares. Direção de fotografia e câmera: Waldemar Lima. Cenógrafo e Figurinista: Paulo Gil Soares. Letreiros: Lygia Pape. Gravuras: Calasans Neto. Cartaz: Rogério Duarte. Música: Villa-Lobos. Canções: Sérgio Ricardo (melodia), Glauber Rocha (letra). Violão e voz: Sérgio Ricardo. Continuidade: Walter Lima Jr. Locações: Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (BA). Elenco: Geraldo Del Rey - Manuel; Yoná Magalhães - Rosa; Maurício do Valle - Antonio das Mortes; Othon Bastos - Corisco; Lídio Silva - Sebastião; Sônia dos Humildes - Dadá; Marrom - Cego Júlio; Antônio Pinto - Coronel; João Gama - Padre; Milton Roda - Coronel Moraes; Roque; Moradores de Monte Santo.

integrantes de movimentos libertários (Jovem Guarda, hippie e movimento da contracultura)⁸⁶¹. Na fotografia constata-se em atuação o “Anjo Torto”:



Figura 20 – Torquato em “A múmia volta a atacar”.⁸⁶²

O “cabeludo” nas décadas de 1960-70 era visto com olhar preconceituoso. Na cartografia urbana eram frequentes os olhares de censura para aqueles sujeitos que usavam cabelos longos. Entende-se que “os indivíduos, todos, não importa em que lugar social estejam, esforçam-se para criar territórios mínimos para si”⁸⁶³. Os lugares que os sujeitos sociais ocupam são concebidos e instituídos por meio de cartografias discursivas e demarcados por limites e regras.

São essas regras e limites aquilo que dará forma à cidade, ensinando seus habitantes a estatuírem uma regularidade de costumes e hábitos, como se estes fossem uma “condição” natural da vida urbana. Vários opostos – mulher da vida/mulher de família, macho/veado, cabeludo/asseado, etc. – serão

⁸⁶¹ Sobre o comportamento da juventude consultar: PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovens tardes de guitarras, sonhos e emoções**: fragmentos do movimento musical-cultural Jovem Guarda. Dissertação (Mestrado em História), PUC-SP, São Paulo, 1998.

⁸⁶² CARDOSO, Ivan (Direção). **A múmia Volta a Atacar**. Curta-metragem. 3min07seg. Rio de Janeiro, 1972. Cf.: ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1982.

⁸⁶³ CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p.60.

afirmados e reafirmados no período em face deste processo de redefinição do espaço urbano.⁸⁶⁴

Em várias cidades do Brasil era crescente a polêmica em torno dos cabeludos. Câmaras de Vereadores e instituições de ensino, entre outras, se tornaram opositores à cabeleira dos sujeitos da contracultura, dos artistas e dos jovens brasileiros que usavam esse visual⁸⁶⁵. Nos idos “da década e especialmente a partir de 1966, o simples aspecto do corte de cabelo das pessoas era capaz de mobilizar debates acalorados, inclusive no ambiente dos parlamentos, como notícia jornal de 04 de fevereiro de 1966”⁸⁶⁶. Numa sessão especial, a Câmara Vereadores de Teresina se reuniu na véspera para “discutir a situação dos cabeludos”⁸⁶⁷.

Posteriormente, “no início dos anos setenta a Escola Federal Industrial de Alagoas recusaria o pedido de matrícula de vinte alunos, exclusivamente pelo fato de os mesmos serem cabeludos”⁸⁶⁸. Amaro Nascimento (48 anos), diretor da escola, ainda considerava que “cabelos compridos são admissíveis apenas para os artistas de cinema, televisão e, em último caso, para jornalistas”⁸⁶⁹.

A intolerância aos cabeludos por parte da sociedade e das instituições foi impactante e produziu fortes impressões nas pessoas no período entre final dos anos 60 e início dos 70. A cabeleira esteticamente causou estranhamento, mas instituiu novos discursos no campo das artes no Brasil. Sobre essa discussão do uso do cabelo grande, é importante acompanhar a narrativa do “Anjo Torto” quando abordado por uma autoridade policial:

⁸⁶⁴ CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p.60-1. Ver também: LIMA, Denivaldo Mariano de. **Fractais de América entrecruzados pelo fogo da invenção**: Torquato, Oiticica e Cortázar. Dissertação (Mestrado em Letras), UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

⁸⁶⁵ Sobre as posições contrárias aos cabelos longos: “No início dos anos setenta a Escola Federal Industrial de Alagoas recusaria o pedido de matrícula de vinte alunos, exclusivamente pelo fato de os mesmos serem cabeludos. O diretor da escola, Amaro Nascimento, então com 48 anos, justificou alegando que ‘cabelos compridos são admissíveis apenas para os artistas de cinema, televisão e, em últimos caso, para jornalistas’.” CASTELO BRANCO, op. cit., p.90.

⁸⁶⁶ Ibidem, p.90.

⁸⁶⁷ “Paulo Rubens como empolgado defensor dos cabeludos”. JORNAL O DIA. Teresina, 31 ago. 1966, p.01-04.

⁸⁶⁸ CASTELO BRANCO, op. cit., p.91.

⁸⁶⁹ JORNAL O DIA. Teresina, 10 fev. 1972, p.5.

[...]

– Polícia.

– Ora, eu agradei, mostrei meus documentos, o cara conferiu que tudo era legal e estava em ordem e em seguida iluminou-se:

– Ora, bicho, esse teu cabelo está muito grande.

[...]

Aí eu saí na rua. Primeiro na Tijuca, onde as pessoas se divertem olhando. Depois na cidade, onde as pessoas me cercaram na Rua da Assembleia e gritavam: corta o cabelo dele e tal. A gente pensa: vou tomar muita pancada dessa gente. Eles olham com ódio para o meu troféu. Meu cabelo grande e bonito espanta, espanta não, agride (a tal palavra) e eu me garanto que eu *não corto*.

História de cabelos...

Um cara suado e de gravata, cara de ódio, passa por mim na Conde de Bonfim, cara de uns quarenta anos, cara de pai de família classe média típico nacional, passa no seu fusquinhasinho e quando me vê dá um berro:

– Cachorro cabeludo!⁸⁷⁰

Na continuação do relato, Torquato se lembra de quando um garoto, acompanhado de seus pais, o abordou perguntando “É homem ou mulher?”:

Desci do ônibus e saí andando pela Gomes Freire. Vinha uma senhora gorda fazendo compras com um garoto pequeno e um tipo – filho com jeito de funcionário sei lá de quê. De longe, enquanto eu vinha, eles já sorriam e cochichavam tramando. Eu vi. Bem na minha frente os três pararam e a vanguarda do movimento adiantou-se – era o garotinho.

– É homem ou mulher?

Eu respondi:

– Mulher.

O rapazinho, o outro, gritou. Atenção: *gritou*.

– Cala a boca, cabeludo desgraçado!

A mulher deu uma gargalhada e eu passei.

Inteiramente malucos, doidos varridos, doidos de pedra. Ou não?

Aí, crianças, a gente declara novamente: são uns malucos. São uns loucos. São uns totalitaristas: cabeludo não entra. São uns chatos, são loucos, totalmente loucos e perigosos. [...] ou não?⁸⁷¹

⁸⁷⁰ ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Na segunda se volta ao trabalho. Coluna Geléia Geral, 13 dez. 1971. Apud: ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1982, p.199-200.

⁸⁷¹ Ibidem.

Ainda no que diz respeito ao visual estético dos cabelos nas décadas de 1960 e 1970, as imagens do filme “Deus e Diabo na Terra do Sol”⁸⁷² inspiram também reflexão e discussão. Em impactante atuação do ator Othon Bastos, Corisco, com seus cabelos compridos, sua performance representou o cangaceiro, personagem marcante na cultura do Nordeste, bem como construiu diálogos com a estética tropicalista. Vale salientar que essa película cinematográfica foi produzida a partir de personalidades ligadas à realidade nordestina – cangaceiro do bando de Lampião, beatos e místicos.



Figura 21 – Othon Bastos, Corisco, em “Deus e Diabo na Terra do Sol”.⁸⁷³

⁸⁷² Sinopse: “O vaqueiro Manuel se revolta contra a exploração de que é vítima por parte do coronel Moraes e mata-o durante uma briga. Foge com a esposa Rosa da perseguição dos jagunços e acaba se integrando aos seguidores do beato Sebastião, no lugar sagrado de Monte Santo, que promete a prosperidade e o fim dos sofrimentos através do retorno a um catolicismo místico e ritual. Ao presenciar o sacrifício de uma criança, Rosa mata o beato. Ao mesmo tempo, o matador de aluguel Antônio das Mortes, a serviço dos coronéis latifundiários e da Igreja Católica, extermina os seguidores do beato. Em nova fuga, Manoel e Rosa se juntam a Corisco, o diabo loiro, companheiro de Lampião que sobreviveu ao massacre do bando. Antônio das Mortes persegue de forma implacável e termina por matar e degolar Corisco, seguindo-se nova fuga de Manoel e Rosa, desta vez em direção ao mar.” ROCHA, Glauber (Direção). **Deus e o diabo na terra do sol**. Filme. 125min. Rio de Janeiro, 1964. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/diabo.htm>>. Acesso em: 26/12/2013.

⁸⁷³ ROCHA, Glauber (Direção). **Deus e o diabo na terra do sol**. Filme. 125min. Rio de Janeiro, 1964. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/diabo.htm>>. Acesso em: 26/12/2013. Consultar: SILVA, Halan Kardeck Ferreira. Representação e Identidade Cultural do Vaqueiro no Cinema Novo. Teresina: Nova Alinça, 2010.

Os tropicalistas compuseram músicas com temática sobre os pássaros, como tão poeticamente fez Luiz Gonzaga nas canções “Asa-branca”, “Sabiá”⁸⁷⁴, “Acauã”⁸⁷⁵, “Assum-preto”⁸⁷⁶, “Pássaro Carrão”⁸⁷⁷, “Fogo Pagou”⁸⁷⁸, entre outras – ressalta-se que a maneira de compor musicalmente fazendo referência a aves relaciona-se ao universo estético africano.

Torquato seguiu a mesma performance gonzagueana, dando visibilidade ao sertão nordestino. O Anjo Torto junto com Gil compuseram canções no mesmo viés de Gonzaga, com destaque para a ciranda/bossa-nova “Zabelê”⁸⁷⁹. O conhecimento sobre a cultura popular do Piauí possibilitou a Torquato compor a referida canção. Na música, o compositor piauiense abordou tematicamente o pássaro zabelê e, ao mesmo tempo, fez alusão à lenda indígena que ocorreu no território do Piauí.

Sabe-se que Torquato teve muito interesse pelas lendas piauienses, “Zabelê” foi uma das canções sobre esse assunto. Entretanto, desde o início do século XX, renomados intelectuais, literatos e historiadores piauienses dedicaram-se a produzir obras sobre a cultura piauiense e relacionadas a lendas.

O destaque é para os textos de João Pinheiro, odontólogo que se dedicou ao magistério e à vida literária, tornando-se um dos mais atuantes intelectuais da primeira metade do século passado. Esse literato pesquisou sobre a produção literária piauiense e a área de estudo que os intelectuais da época denominavam folclore. Uma leitura dos exemplares disponíveis de “Litericultura” confirma essa asserção, Pinheiro publicou uma série de artigos com o título “Aspectos piauienses”, através dos quais fixou tipos e costumes do sertão piauiense. Matias Olímpio, João Freitas, Leônidas Sá e Joaquim Nogueira Paranaguá aparecem em diferentes números da “Litericultura” com artigos sobre festas populares e recontando lendas piauienses. Abdias Neves e Clodoaldo Freitas contribuíram com a revista publicando estudos biográficos de piauienses ilustres e episódios do processo histórico.⁸⁸⁰

⁸⁷⁴ Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Sabiá**. Baião. 78 RPM. Victor 800827/A, 1951.

⁸⁷⁵ Zé Dantas. **Acauã**. Toada. 78 RPM. Victor 800961/A, 1952.

⁸⁷⁶ Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. **Assum Preto**. Toada. 78 RPM. RCA Victor 80.0681/A, 1950.

⁸⁷⁷ Luiz Gonzaga e José Marcolino. **Pássaro Carrão**. Baião. 78 RPM. Victor 802448/B, 1962.

⁸⁷⁸ Rivaldo Serrano de Andrade. **Fogo Pagou**. LP “Luiz Gonzaga”. Odeon, 1973.

⁸⁷⁹ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Zabelê**. Ciranda; Bossa-nova. Lado B, 6ª faixa, 02min49seg. LP “Domingo”, de Gal Costa e Caetano Veloso. Philips, 1967.

⁸⁸⁰ COSTA FILHO, Alcebíades. **A Gestação de Crispim**: um estudo sobre a constituição histórica da piauiensidade. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal Fluminense (UFF) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), Niterói-RJ, 2010, p.92.

Cabe, nesse sentido, conhecer a narrativa dessa lenda. A oralidade popular dá conta de que a índia Zabelê, filha do chefe da tribo dos Amanajós, amava muito Metara, índio da nação Pimenteiras, cujos membros eram considerados terríveis inimigos dos Amanajós. Zabelê dizia que ia ao Itaim – rio que deságua Canindé – para colher mel. A índia se encontrava com Metara. Mandahú, também da tribo Amanajó, resolveu entregar Zabelê. Assim, os dois amantes foram descobertos, e daí surgiu uma briga que resultou na morte de Zabelê, de Metara e de Mandahú. Desse episódio se originou uma guerra que durou seis sóis e sete luas. O deus Tupã teve pena dos dois amantes e resolveu transformá-los em duas aves que andam sempre juntas e cantam tristemente ao entardecer. O castigo dado a Mandahú foi a transformação em um gato maracajá – sendo esse sempre perseguido pelos caçadores por causa do valor de sua pele. Zabelê ainda hoje canta a tristeza de seu amor infeliz⁸⁸¹.

Na canção “Zabelê” o texto musical revela um jeito romântico e descreve um amor ingênuo e puro⁸⁸²:

Minha sabiá
 Minha zabelê
 Toda meia-noite eu sonho com você
 Se você duvida, eu vou sonhar pra você ver

Minha sabiá
 Vem me dizer, por favor
 O quanto que eu devo amar
 Pra nunca morrer de amor

Minha zabelê
 Vem correndo me dizer
 Por que eu sonho toda noite
 E sonho só com você

Se você não me acredita
 Vem pra cá, vou lhe mostrar
 Que riso largo é o meu sonho
 Quando eu sonho com você

Mas anda logo
 Vem que a noite já não tarda a chegar

⁸⁸¹ TERESINA. Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves. **Lendas**. Disponível em: <<http://www.fcmc.pi.gov.br/infopaginas/7>>. Acesso em 10/07/2010. Consultar: SÁ, Leônidas. Folclore Piauiense. **Litericultura**. Teresina, vol. IV, nº. 126, 1913.

⁸⁸² Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria**: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005, p.164. ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto**: uma poética de estilhaços. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2002, p.99.

Vem correndo pro meu sonho escutar
Que eu sonho falando alto
Com você no meu sonhar⁸⁸³

Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto compuseram letras de canções focadas no hibridismo e na polifonia. O baião, base da Tropicália, tornou-se a primeira (re)invenção de ritmo do sanfoneiro Gonzaga. Tem-se conhecimento de que o sanfoneiro do Riacho da Brígida elaborou músicas calcadas em imagens de *nordestinidade*. Nesse caso, o baião dos dois tropicalistas, Torquato e Gil, foi pautado numa sonoridade rítmica universal. No meio da Tropicália, o baião teve uma relação do local com o global.

A noção de performance colaborou para as reflexões sobre a produção estética de Gonzaga, Gil e Torquato. O item mostrou as inter-relações e diálogos estabelecidos entre os artistas em discussão. E o capítulo tratou das questões relacionadas ao processo de organização do cancionário de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto. Canções, depoimentos e iconografia, entre outras fontes e reflexões acerca da produção dos três artistas, foram analisados por meio das categorias hibridação, dialogismo e performance. Elas foram importantes para se compreender como ocorreram os diálogos e as inter-relações entre Luiz Gonzaga e os dois tropicalistas.

⁸⁸³ Gilberto Gil e Torquato Neto. **Zabelê**. Ciranda; Bossa-nova. Lado B, 6ª faixa, 02min49seg. LP “Domingo”, de Gal Costa e Caetano Veloso. Philips, 1967.

Considerações finais

“Estação final do percurso-vida”

[...]

Segundo quem já andou no Expresso

Lá pelo ano 2000 fica a tal

Estação final do percurso-vida

Na terra-mãe concebida

De vento, de fogo, de água e sal

De água e sal

De água e sal

Ô, menina, de água e sal

Dizem que parece o bonde do morro

Do Corcovado daqui

Só que não se pega e entra e senta e anda

O trilho é feito um brilho que não tem fim

Oi, que não tem fim

Que não tem fim

Ô, menina, que não tem fim

[...] ⁸⁸⁴

⁸⁸⁴ Gilberto Gil. **Expresso 2222**. LP “Expresso 2222”. Philips, 1972.

[...]
 A gente vem do tambor do índio
 A gente vem de Portugal
 Vem do batuque negro
 A gente vem do interior, da capital,
 A gente vem do fundo da floresta,
 Da selva urbana dos arranhacéus,
 A gente vem do pampa, vem do cerrado,
 Vem da megalópole, vem do pantanal,
 A gente vem de trem, vem de galope,
 De navio, de avião, motocicleta,
 A gente vem a nado,
 A gente vem do samba, do forró,
 A gente veio do futuro conhecer nosso passado.

Brasil
 Com quantos brasis se faz um Brasil
 Com quantos brasis se faz um país
 Chamado Brasil ...
 [...]⁸⁸⁵

A canção popular brasileira tornou-se um dos principais veículos de comunicação da cultura brasileira, uma das formas de “riflessione brasiliana”⁸⁸⁶. Não se limitando a ser uma forma de arte produzida apenas para o consumo rápido e para o entretenimento do público, a canção foi eleita como o lugar privilegiado para manifestações dos ideais e das ideias da cultura do Brasil. “Ela foi, a um só tempo, objeto e veículo de discussões sobre questões sociais, culturais, econômicas e raciais.”⁸⁸⁷ Esses aspectos da arte nacional foram essenciais para se fixar uma identidade cultural. Efetivamente, o Brasil desenvolveu grande parte de sua tradição a partir do trabalho dos compositores populares, diferentemente dos países onde a literatura e a filosofia tiveram um maior alcance do que a expressão musical.

Levando em conta a importância que a canção adquiriu no país, observa-se que as obras de Luiz Gonzaga, Gil e Torquato foram fundamentais para firmar esse tipo de composição na cultura acústica brasileira. O baião – gênero que ficou mais conhecido na década de 1940 a partir do trabalho de Gonzaga – contribuiu sobremaneira para a construção sonora e identitária do Nordeste. A ideia que se construiu dessa região como espaço da seca, da saudade, do “sertão sofredor,

⁸⁸⁵ Lenine e Lula Queiroga. **Sob o mesmo céu**. 9ª faixa, 06min19seg. CD “Lenine.doc Trilhas”, de Lenine. Universal, 2010.

⁸⁸⁶ WISNIK, José Miguel. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004, p.215.

⁸⁸⁷ DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque**. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral), Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - FFLCH, São Paulo, 2008, p.10.

sertão das muié séria” e “dos homes trabaiador”, em grande parte, foi fixada pela dicção gonzagueana.

Os tropicalistas, por sua vez, enriqueceram o “caldo cultural” do Brasil, por meio da proposição de novas formas de associação entre música e texto, da busca de uma arte inventiva e avessa às estéticas tradicionalistas e de um *modus operandi* que rompesse com os dualismos: nacional/ estrangeiro, moderno/ arcaico, popular/ erudito. Esses criadores conseguiram, por meio de hibridismos e de diálogos com a tradição poético-musical, construir uma arte capaz de expressar as contradições culturais e a fragmentação de identidades do país.

Baseado nessas reflexões acerca da música popular brasileira, o presente trabalho procurou mostrar que existe um intenso diálogo entre os projetos estilísticos de Luiz Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto. O primeiro desses artistas reorganizou o discurso musical presente no Nordeste, dando-lhe uma visibilidade nacional. Muito do que se entende hoje por “sonoridade nordestina”, como se pode ver, é fruto do rendilhado musical gonzagueano. O compositor pernambucano estruturou uma série de sons e ritmos que havia nas feiras do Nordeste, em especial na região do Araripe, e os mesclou com elementos próprios da música urbana do Rio de Janeiro, gerando o que se conhece hoje por “baião”.

O segundo desses artistas teve uma importância basilar nos processos de hibridização musical no repertório brasileiro. Artista de ampla formação literária e cultural, Gil buscou agregar às sonoridades do Nordeste toda a riqueza musical do reggae, do rock, da bossa-nova e de outros gêneros populares. Verificou-se em seus textos, e não somente na música *strictu sensu*, esse sincretismo. Letras musicais como “Parabolicamará”⁸⁸⁸, “Pela internet”⁸⁸⁹, “Quanta”⁸⁹⁰ revelaram que o compositor sempre procurou empreender um diálogo entre as inovações científicas e tecnológicas do mundo contemporâneo e elementos da cultura afro-brasileira. Basta uma breve leitura de “Pela Internet” para se verificar que as construções frasais e os neologismos criados pelo artista apontam para essa visão: “infomaré”, “porto de disquete”, “que veleje nesse informar”, “com quantos gigabytes se faz uma jangada”. A linguagem dessa canção propõe uma mescla de expressões próprias do

⁸⁸⁸ Gilberto Gil. **Parabolicamará**. Lado A, 2ª faixa, 04min30seg. LP “Parabolicamará”. Warner Music, 1992.

⁸⁸⁹ Gilberto Gil. **Quanta**. 1ª faixa, 04min44seg. CD “Quanta”. Warner Music, 1997. A música contou com a participação de Milton Nascimento.

⁸⁹⁰ Gilberto Gil. **Pela internet**. 11ª faixa, 04min05seg. CD “Quanta”. Warner Music, 1997.

mundo dos jangadeiros e pescadores com termos utilizados na área da informática. A partir de uma audição analítica da obra musical de Gil, verificou-se que em seu universo musical habitam, ao mesmo tempo, Luiz Gonzaga e música eletrônica, Patativa do Assaré e poesia concreta, Dorival Caymmi e os Beatles. Com efeito, permaneceu no cancionista⁸⁹¹ a ideia oswaldiana de antropofagia, concepção essa muito cara ao Tropicalismo.

No que se refere a Torquato Neto, foi possível observar que ele realizou modificações na cultura brasileira, mediante sua participação em jornais, revistas, filmes e em toda a cena cultural de Salvador e Rio de Janeiro, cidades que o escritor habitou. Uma das vozes principais do movimento tropicalista, ele elaborou textos poéticos que dialogaram com a estética do Modernismo de 22 e com os movimentos da poesia contemporânea. Apegado à ideia de transgressão e ruptura, o Anjo Torto procurou carnavalizar⁸⁹² a cultura artística brasileira. Seus textos foram capazes de expressar ideias desconexas, fragmentadas e não lógicas, fazendo uma instigante leitura dos conflitos sociais e culturais do Brasil.

A partir da realização desta pesquisa, percebeu-se na elaboração artística de Gonzagão, Gil e Torquato a utilização de alguns procedimentos estéticos em comum, tais como: a tendência a juntar diferentes discursos musicais e poéticos e a busca de uma expressão sonora que dialogasse com as múltiplas vertentes da música popular brasileira (no caso de Torquato, com as variadas correntes estéticas da poesia moderna brasileira).

No início da invenção do discurso musical do baião, verificou-se essa tendência artística de misturar elementos da paisagem sonora rural nordestina com elementos da paisagem sonora urbana do Rio de Janeiro. O baião “tradicional” (tocado com zabumba, triângulo e sanfona), durante seu desenvolvimento linguístico, passou a incorporar instrumentos próprios do choro, como violão, cavaquinho e pandeiro. Além do que, no próprio fraseado musical e nos arranjos de algumas canções gonzaguenas havia elementos estéticos do choro, como o improvisado, a “baixaria” do violão de sete cordas e o acompanhamento percussivo do

⁸⁹¹ TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

⁸⁹² “Fica registrada a carnavalização como movimento desestabilização, subversão e ruptura em relação ao ‘mundo oficial’ seja este pensado como antagônico ao grotesco criado pela cultura popular da Idade Média e Renascimento, seja este pensado como modo de presença que aspira à transparência e à representação da realidade como sentido acabo (sic), uno e estável [...]” DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010b, p.84.

cavaquinho. Com efeito, foi mediante os processos de deslocamento, desterritorialização e reterritorialização que o baião se instituiu como gênero no universo musical brasileiro.

A música de Gil e as letras de Torquato andaram no mesmo compasso do discurso gonzagueano, na medida em que se pautaram pela hibridização de elementos de diferentes contextos sonoros e pelo diálogo travado com os movimentos artísticos do país. Gilberto Gil dialogou principalmente com o baião, o samba, a bossa-nova e a cultura artística da Bahia, como o candomblé e a capoeira. Torquato Neto pautou-se nas vanguardas da poesia moderna brasileira e universal, como o Concretismo, a poesia marginal e o Surrealismo, para inventar sua dicção transgressora e crítica.

Neste trabalho pôde-se compreender que uma das bases do discurso tropicalista foi o baião. Esse gênero foi responsável pela estruturação de grande parte das canções de Gilberto Gil, como as que compõem os discos “Fé na festa”⁸⁹³ e “São João Vivo”⁸⁹⁴. Sabe-se que esse artista, em suas entrevistas, sempre ressaltou a importância das sonoridades gonzagueanas para a elaboração de sua obra – “eu não existiria sem Gonzagão”⁸⁹⁵. Entretanto, não se desejou afirmar neste trabalho que a obra de Gil foi apenas a continuação do trabalho de Gonzaga. Essa ideia foi refutada, uma vez que o discurso sonoro gilbertiano buscou diferentes fontes musicais e poéticas, não se limitando ao diálogo com Luiz Gonzaga.

Outro ponto importante que foi observado: o diálogo entre Gil e Gonzaga não se deu tão somente por meio de citações e da utilização de instrumentos musicais que remetem ao universo do baião (como sanfona, zabumba e triângulo). As inter-relações entre os dois compositores nordestinos se mostrou mais densa: o repertório gonzagueano interferiu realmente na estruturação poético-musical e na visão de mundo de Gilberto Gil.

Por outro lado, não se pode esquecer que Luiz Gonzaga também travou diálogos com “os jovens” compositores da MPB, embora ele tenha sido a base para essa geração de músicos e letristas. Na canção “Bicho eu vou voltar”⁸⁹⁶, Gonzagão,

⁸⁹³ Gilberto Gil. **CD Fé na festa**. Geléia Geral/ Universal, 2010.

⁸⁹⁴ Gilberto Gil. **CD São João Vivo**. Warner Music, 2001.

⁸⁹⁵ GIL, Gilberto. “Eu não existiria sem Gonzagão”. **Revista Bravo**. São Paulo, ano 15, nº 184, Editora Abril, dez./2012, p.24-5.

⁸⁹⁶ Humberto Teixeira. **Bicho Eu Vou Voltar**. Lado B, 6ª faixa, 03min25seg. LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, de Luiz Gonzaga. RCA Victor, 1971.

utilizando-se de expressões comuns no universo dos tropicalistas, homenageia esses novos inventores da música brasileira:

[...]
 Tá doido, é duro seu mano
 A gente tem que respeitar
 Tem Gil, Capinam, tem Chico
 Tem Tom, pra no tom não errar
 Mas se pego a viola e ponteio
 Meu acordes mais ternos
 É duro, eu me esqueço do inverno
 Bicho, eu vou voltar
 [...]⁸⁹⁷

Na presente pesquisa os conceitos de dialogismo, polifonia (colhidos da teoria bakhtiniana) e hibridismo foram essenciais para o estudo das relações das obras de Gonzaga, Gil e Torquato. Entendendo que a música popular brasileira tendeu a se hibridar com outras culturas, em vez de se criar uma repulsa ao discurso “estrangeiro”, procurou-se analisar o repertório nacional com base nessa premissa. Exemplos dessa afirmação são exatamente as obras dos três artistas do Nordeste. Esses criadores, conforme já frisado, pautaram-se pelas relações polifônicas e pelo diálogo intertextual. Dessa forma, compreendeu-se que a ideia de se criar tensão por meio da mescla de variadas vozes constituiu-se num dos pontos nevrálgicos da dicção da Tropicália. Esse movimento processou um deslocamento de registros sonoros e poéticos, “interessou-se pela canção em todas as suas relações, desde sua estrutura a remanejamentos de atuação e projeção futura”⁸⁹⁸.

As questões colocadas ao longo desta pesquisa ficaram mais claras a partir da análise dos textos musicais e poéticos de Gonzaga, Gil e Torquato. Várias canções do repertório gonzagueano foram analisadas, pelas quais se procurou apontar suas relações com a cultura acústica do Araripe, com o universo da música urbana carioca, com as paisagens sonoras africanas, entre outras sonoridades. Gonzaga e Humberto Teixeira se tornaram compositores responsáveis pela tradução diaspórica do baião, gênero que se constituiu a partir da relação com outros discursos musicais. Em “Rei Bantu”⁸⁹⁹ percebeu-se de forma patente a relação

⁸⁹⁷ Humberto Teixeira. **Bicho Eu Vou Voltar**. Lado B, 6ª faixa, 03min25seg. LP “O Canto Jovem de Luiz Gonzaga”, de Luiz Gonzaga. RCA Victor, 1971.

⁸⁹⁸ BEZERRA FILHO, Feliciano José. **Ressonâncias da tropicália: mídia e cultura na canção brasileira**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC-SP, São Paulo, 2005, p. 201.

⁸⁹⁹ Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Rei bantu**. Maracatu. 78 RPM. RCA Victor 80.0739/B, 1950.

empreendida com as vozes da África. Na canção verificam-se vários termos, como “congo”, “Rei Bantu”, “maracatu”, “Orixalá” e “nagô”, que remetem o interlocutor à cultura musical e artística da África. A presença marcante da percussão e da trama melódica gonzagueana tornou mais evidente esse dialogismo.

Observa-se em “De onde vem o baião”⁹⁰⁰ o diálogo empreendido entre o compositor baiano e Luiz Gonzaga. Gilberto Gil, nessa canção, construiu uma sonoridade típica do baião com zabumba e triângulo, mesclando-os a outros instrumentos eletrônicos, como a guitarra e o teclado. A canção indaga sobre a origem do baião e revela que esse gênero musical brota do chão. Gilberto criou, dessa forma, uma rica metáfora do baião como a base, como o chão onde repousa todas as outras sonoridades nordestinas e seu próprio universo criativo.

Em relação a Torquato Neto, vale ratificar, a partir do exame de seus poemas detectaram-se ressonâncias do Modernismo mário-andradiano e oswaldiano, além de uma forte tendência concretista. No texto “A matéria O material: 3 estudos de som, para ritmo”⁹⁰¹ percebeu-se o diálogo com as ideias poéticas do Concretismo. A estruturação das palavras de forma não convencional, a destruição da sintaxe linguística do discurso ordinário, a exploração das camadas visuais da palavra, a concisão e a pontuação foram recursos estilísticos que evidenciaram tal ligação.

Enfim, pôde-se observar que as obras de Gonzaga, Gilberto Gil e Torquato Neto possuem uma forte ligação estética e continuam desafiando os leitores que se utilizam delas como fonte de pesquisa. Cada um desses artistas tem uma produção artística muito ampla e que aponta para diferentes caminhos, admite múltiplos olhares e leituras.

A presente pesquisa buscou evidenciar determinados aspectos do discurso desses três artistas, mas sem querer ver em suas obras uma “linha de evolução” ou “uma continuação artística”. O que se percebeu foi um jogo dialético de vozes, de sonoridades, de citações, de apropriações, de hibridismos e reinvenções. Assim, na obra de Gonzaga, Gil e Torquato, repleta “de fogo, de vento, de água e sal”, ainda há várias trilhas a serem exploradas. Trilhas essas “que não têm fim”.

⁹⁰⁰ Gilberto Gil, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **De onde vem o baião**. Baião. 6ª faixa, 06min09seg. CD “São João ao Vivo”, de Gilberto Gil. Warner Music, 2001.

⁹⁰¹ Cf.: PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro.. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.160-2.

Evidentemente, as interpretações das obras destes compositores, pela sua riqueza e complexidade, mantêm latentes outras múltiplas possibilidades de interpretação, desafio para este e outros pesquisadores que enfrentam as inquietações de discutir polifonia, hibridismo, diálogos, inter-relações entre artistas e, fundamentalmente, de refletir a invenção do Nordeste.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ABÍLIO NETO. **Luiz Gonzaga é cem**: homenagem de Gilberto Gil – Overmundo. 10 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/banco/luiz-gonzaga-e-cem-homenagem-de-gilberto-gil>>. Acesso em: 10/12/2013.

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

_____. **MPB: A História de Um Século**. 2ª ed. Rio de Janeiro: MEC/ Funarte/ Instituto Cultural Cravo Albin, 2012.

ALBUQUERQUE, Túlio Augusto Paz e. Regionalismo e coronelismo no filme “O Auto da Compadecida”. I **Seminário Nacional Fontes Documentais e Pesquisa Histórica**. Campina Grande, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Falas de Astúcia e de Angústia: a seca no imaginário nordestino - de problema à solução (1877-1922)**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Campinas-SP, 1988.

_____. "Quem é frouxo não se mete": violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, nº. 19, EDUC, 1999.

_____. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Para que serve a história?** Palestra proferida em Curso de Pós-graduação da UFPE em 23 jan. 2001. Recife: Mimeo.

_____. **Nordestino uma invenção do falo: Uma história do gênero masculino (Nordeste -1920/1940)**. Maceió: Edições Catavento, 2003.

_____. Um inventor do Nordeste. **O Povo online**. Fortaleza, 1º ago. 2009. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/898236.html>>. Acesso em: 05/08/2009.

ALENCAR, Thereza Oldam de. **Exu: três séculos de história**. Exu-PE: Editora do Autor, 2011.

ALMEIDA, Joaquim Américo de. **A Paraíba e seus problemas**. Paraíba: Imprensa Oficial, 1923.

ALMEIDA, José Américo de. **A Paraíba e seus problemas**. Paraíba: Imprensa Oficial, 1923.

ALMEIDA, Laura Beatriz de. **Um poeta na medida do impossível**. Tese (Doutorado em Teoria Literária), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

ALVARENGA, Oneyda. **História da Música Popular Brasileira**. 2ªed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ALVES, Elder Patrick Maia. **A sociologia de um gênero: o baião**. 1ª ed. Maceió: EDUFAL, 2012.

_____. A economia criativa do Brasil: modernização cultural, criação e Mercado. **Latitude**. Alagoas, Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas, v. 6, n. 2, p.11-47, 2012.

ALVES, Joaquim. **Histórias das Secas** (século XVII a XIX). 2ª ed. Coleção Mossoroense, vol. CCXXV. Mossoró: Fundação Guimarães Duque/ ESAM/ Assembleia Legislativa do Rio Grande do Norte, 1982.

ALVES, Valéria Aparecida. **Pra não dizer que não falei dos festivais: música e política na década de 60**. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2001.

_____. **“Desafinando o coro dos contentes”**: Torquato Neto e a produção cultural brasileira nas décadas de 1960-70. Tese (Doutorado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2011.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1965.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1975.

_____. **Pequena História da Música**. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. “A escrava que não é Isaura”. In: ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. **Música, doce música**. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**. São Paulo, ano 1, nº 1, mai./1928.

_____. **Obras completas**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **Pau-brasil**. Rio de Janeiro: Globo, 1990.

_____. **Estética e Política**. Rio de Janeiro: Globo, 1992.

_____. **Marco Zero I**. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

_____. **Marco Zero II**. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

ANDRADE, Patrícia. **Balandê/Baião resgata origens africanas no interior do Piauí**. Teresina-PI, 25 nov. 2012. Disponível em: <http://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2012/11/balande_baiao-resgata-origens-africanas-no-interior-do-piaui.html>. Acesso em: 11/12/2013.

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2002.

ANDRADE, Rodrigo de. **Torquato Neto: uma poética da contracultura**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de Passo Fundo (UPF), Rio Grande do Sul, 2008.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de (et. al.). **Avant-garde na Bahia: Urbanismo, arquitetura e artes plásticas em Salvador nas décadas de 1940 a 1960**. Salvador, s/d, p.03. Disponível em: <www.docomomo.org.br/seminário%208%20pdfs/060.pdf>. Acesso em: 20/10/2013.

ANJOS, Anay Oliveira dos. **A morte na obra de Torquato Neto: uma análise semiótica**. Dissertação (Mestrado em Lingüística), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2000.

APEL, Willy. **Harvard Dictionary of Music**. Harvard University Press, 1969.

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o lundu no século XVIII**. São Paulo: Ricordi, 1963.

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. 2ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2002.

_____. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de. Geléia Geral. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 08 mar. 1972.

_____. **Os últimos dias de Paupéria**. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1982.

_____. **O fato e a coisa**. Inédito. Teresina: UPJ Produções, 2012.

ARBOITH, Felipe Barrozo. O conceito de fé na teologia fundamental cristã. **Revista Eletrônica Theologia**. Faculdade Palotina (FAPAS), Vol. 2, nº.1, 2008, p.02.

Disponível em: <http://www.fapas.edu.br/theologia/artigos/200821_25.pdf>. Acesso em: 11/12/2013.

AS CHICAS. **Discografia.** s/d. Disponível em: <<http://www.chicas.com.br/discografia.htm>>. Acesso em: 15/04/ 2013.

ASTUTO, Bruno. **Luiz Gonzaga interpretado por drag queens.** 1º jun. 2012. Disponível em: <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/brunoastuto/2012/06/01/luiz-gonzaga-interpretado-por-drag-queens/>>. Acesso em: 23/12/2013.

ATANÁSIO, Francisco Chagas Oliveira. Notas sobre um homem infame e suas desventuras pela terra maldita: tensões sociais, conflitos políticos e cultura de violência no Piauí a partir das incursões de Zezé Leão (1940 - 1950) - um breve ensaio. **VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar.** Teresina, UFPI, 2012.

AUSTREGÉSILO, José Mário. **Luiz Gonzaga: o homem sua terra e sua luta.** Recife: Comunigraf Editora, 2009.

AUTENTICA CUBA. Disponível em <<http://autenticacuba.com/pt-pt/musica-2/#axzz26JIQJ5Hr>>. Acesso 20/08/2012.

AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme: Os sambas e as micro-áfricas em São Paulo.** Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2006.

_____. Elogio das rítmicas negras e mestiças: tropicalismos acústicos na contemporaneidade. **Projeto História.** São Paulo, vol. 43 - "Música e Artes", Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP, jul.-dez./2011.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BAR, Décio. Caetano: "acontece que ele é baiano". **Realidade.** Rio de Janeiro, ano III, vol. 33, Editora Abril, p.188-199, dez./1968.

_____. "O Tropicalismo é nosso, viu?" **Realidade.** Rio de Janeiro, ano III, vol. 33, Editora Abril, p.188-199, dez./1968.

BASSO, Alberto. **Dizionario della musica.** Torino, Tipografia: Torinese, 1971.

BASTOS, Cláudio. **Dicionário Histórico e Geográfico do Estado do Piauí.** Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 1994.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERLINCK, Manuel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984.

BERTONI, Estêvão. Francisca Januário Custódio (1925-2011) - Irmã sanfoneira de Luiz Gonzaga. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 21/03/2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2103201115.htm>>. Acesso em: 20/10/2013.

BEZERRA, Paulo. A perenidade de Dostoiévski. **Revista Cult**. São Paulo, vol. 4, p.6-13, 2006.

BEZERRA FILHO, Feliciano José. **A escritura de Torquato Neto**. São Paulo: Publisher Brasil, 2004.

_____. **Ressonâncias da Tropicália: mídia e cultura na canção brasileira**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC-SP, São Paulo, 2005.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Coleção Humanitas. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BIOGRAFIAS. **Torquato Neto – Poeta**. Disponível em: <<http://www.biografia.inf.br/torquato-neto-poeta.html>>. Acesso em: 12/12/2013.

BOAL, Augusto (Direção). **Opinião**. Musical. Rio de Janeiro, Teatro Opinião, 11/12/1964.

BORGES, Geruza Helena. **Festas juninas**. Belo Horizonte: Mazza, 1993.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin e o círculo**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. Análise e teoria dos discursos. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. (Org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Bahia - Ituaçu** - Infográficos: Evolução populacional e pirâmide etária. IBGE, 2010. Disponível em: <<http://cod.ibge.gov.br/K86Z>>. Acesso em: 12/06/2013.

_____. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Bahia - Ituaçu** - Infográficos: Histórico. IBGE, s/d. Disponível em: <<http://cod.ibge.gov.br/23WUC>>. Acesso em: 12/06/2013.

_____. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Sinopse do Censo Demográfico 2010**. Tabela 1.6 - População nos Censos Demográficos, segundo os municípios das capitais - 1872/2010. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>>. Acesso em: 21/01/2014

_____. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE. **Cidades@Piauí2010**. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?>>. Acesso em: 18/06/2012.

BRITO, Antonio Carlos. "Tropicalismo: sua estética, sua história". **Revista Vozes**. São Paulo, nº. 9, 1972.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRITO, Eleonora Zicari. A Música Popular Brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde. **Projeto História**. "Música e Artes". São Paulo, nº. 43, Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP, jul.-dez./2011.

BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. **Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina**. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina-PI, 2013.

_____. Minha história começa na lua cheia e termina antes do fim: cantos de morte nos escritos de Torquato Neto (1944-1972). **XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal-RN, UFRN, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: <http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364239691_ARQUIVO_TextoANPUH2013.pdf>. Acesso em: 20/01/2014.

BUENO, André. **Pássaro de fogo no terceiro milênio: o poeta Torquato Neto e sua época**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____; HSIA, Ronnie Po-chia (Orgs.). **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: UNESP, 2009.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996.

CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação a Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.

CALIXTO, Fabiano Antonio. **Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CAMELO FILHO, José Vieira. **Lampião - o sertão e sua gente**. 2ª ed. São Paulo: Ed. do Autor/ Autor na Praça, 2008.

CAMPOS, Augusto (et. al.). **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Edições Invenção, 1965.

_____. **Balanço da bossa e outras bossas**. 2ª reimpr., 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. O Significado de "Raízes do Brasil". In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo Companhia das Letras, 1995.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. **"Nuvem no céu e raiz": romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) – Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, São João del-Rei 2010.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

_____. **Candomblés da Bahia**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

CARNEIRO, Sandra Maria. **Balão no céu, alegria na terra**. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2001.

CASTELO BRANCO, Edwar de A. **Todos os Dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre “Tristeresina”, a cidade subjetiva de Torquato Neto. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, vol. 3, ano III, nº 1, jan.-mar./2006, p.8. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/6%20-%20ARTIGO%20-%20EDWARCASTELO.pdf>>. Acesso: 27/11/2010.

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAVALCANTI, Jairo José Botelho. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na Historiografia musical brasileira: História, ideologia e sociabilidade**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes (ECA), Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. Vol. 1 - Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **A Invenção do cotidiano**. Vol. 2 - Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHEDIAK, Almir (Org.). **Songbook: Gilberto Gil**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1992.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: história e interdisciplinariedade. Algumas interpretações (1926-1980). **História em debate**. Atas do XVI Simpósio Nacional de História. Rio de Janeiro: ANPUH/CNPQ, 1991.

_____. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

_____. Edu Lobo e Carlos Lira: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.18, nº 35, 1998.

CORRÊA, Aureanice de Mello. Ritual, identidade, cultura e a organização espacial: sagrado e profano. In: SILVA, Dayse de Paula Marques da (Org.). **Identidades étnicas e religião**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Do pré-tropicalismo aos sertões**: conversas com Zé Celso [entrevista com] Miguel de Almeida. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

CORRÊA, Paula da Cunha. Harmonia: Mito e Música na Grécia Antiga. **Kléos** - Revista de Filosofia Antiga. Rio de Janeiro, nº 2/3, p.174-217, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), 1998/1999.

CORRÊA, Roberto Lobato. Território e corporação: um exemplo. In: SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia Aparecida de; SILVEIRA, Maria Laura. **Território, globalização e fragmentação**. São Paulo: Hucitec, 1994.

COSTA, Lucas Mendes Falcão. **As astúcias de um Destinator na Geléia Geral brasileira**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), PUC-SP, São Paulo, 2009.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

COSTA FILHO, Alcebíades. **A Geração de Crispim**: um estudo sobre a constituição histórica da piauiensidade. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal Fluminense (UFF) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), Niterói-RJ, 2010.

DAMASCENO, Marcos Oliveira. **Cirano Dias, um mestre da pé de bode**. Disponível em: <<http://sanfonade8baixos.blogspot.com.br/search?q=Cirano+Dias,+Um+mestre+da+p%C3%A9+de+bode>>. Acesso em: 16/04/2013.

_____. **Egídio Raposo**. 13 mar. 2012. Disponível em: <<http://saoraimundo.com/marcosdamasceno/index.php/2012/03/>>. Acesso em: 30/07/2013.

DANIEL GONZAGA. **Discografia**. Disponível em: <<http://www.danielgonzaga.com.br/discografia/#.UYdBZqIU-QY>>. Acesso em: 15/04/2013.

DE CARLÍ, Gileno. **Séculos de Seca**. Recife: Cia. Editora de Pernambuco, 1984.

DEL NERY, Angélica (Fotografias); TAUBKIN, Myrian (Projeto) et. al. **Brasil da Sanfona**. São Paulo: Myrian Taubkin Produções Artísticas, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DEMETRIO, Silvio Ricardo. **A Geléia Geral**: um estudo de caso sobre relações estéticas entre jornalismo e literatura na coluna de Torquato Neto. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), USP, São Paulo, 2001.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Morre Chiquinha Gonzaga, irmã de Luiz Gonzaga**. 15/03/2011. Disponível em: <<http://www.old.diariodepernambuco.com.br/nota.asp?materia=20110315091220>>. Acesso em: 20/04/2013.

DIAS, Gonçalves. Canção do exílio. In: NEJAR, Carlos. **História da Literatura**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Copesul; Telos, 2007.

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque**. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral), Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), São Paulo, 2008.

_____. **Gilberto Gil**. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/gilberto-gil/dados-artisticos>>. Acesso em: 02/08/2013.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010.

DOURADO, Autran. **Dicionário de termos e expressões da Música**. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DOCTRINA CATÓLICA. **Dicionário Teológico** - Hosana. s/d. Disponível em: <http://www.doutrinacatolica.com/dicionario/ver_verbete.php?id=68>. Acesso em: 23/09/2012.

DREYFUS, Dominique. **Vida de Viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 1996.

DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. São Paulo: Azougue, 2003.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009.

DUPRAT, Régis. Música Popular, Consumo e Modernidade: Uma Rapsódia Sóciomusical. In: MARCONDES, Neide; BELLOTTO, Manuel (Orgs.). **Turbulência Cultural em Cenários de Transição**: O Século XIX Ibero-americano. São Paulo: Edusp, 2005.

ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão**: Uma história brasileira. São Paulo: Ediouro, 2006.

ECO, Umberto. Innovation et Répétition: Entre esthétique moderne et post-moderne. **Réseaux**. Paris, nº 68, CNET, p.09-26,1994.

EUGÊNIO, João Kennedy. **Ritmo espontâneo**: organismo em Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda. Teresina: EDUFPI, 2011.

FANTINI, Marli. Águas Turvas, identidades quebradas. In: ABDALA, Benjamin (Org.). **Margens da cultura**: mestiçagem, hibridismo & outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

FAOUR, Rodrigo. **História sexual da MPB**: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagens & diálogos**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editoria, 2000.

FERNANDES, Adriana. Forró: Música e Dança. **V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular - IASPM**, 2004, Rio de Janeiro. Anais 2004 IASPM-LA Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/AdrianaFernandes.pdf>>. Acesso em: 30/08/2012.

_____. As Transformações do reggae jamaicano no Brasil. O caso do Xote nordestino. **Revista Brasileira do Caribe**. Revista do Centro de Estudos do Caribe no Brasil, Universidade Federal de Goiás - UFG, v. VII, n. 14, Goiânia, Ed. CECAB, jan.-jun./2007. Disponível em: <<http://www.pdfdetective.com/pdfs/736924.pdf>>. Acesso em: 01/09/2012.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio Século XXI Escolar**: O minidicionário da língua portuguesa. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

FIGUEIREDO, Luciano. **Festas e batuques no Brasil**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

FONTELES, Bené. Grande Sertão Gonzagas. In: FONTELES, Bené (Org.). **O Rei do Baião**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

FRÓES, Marcelo. **Gilberto Gil lança "São João Vivo"**. jun./2002. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=43&texto>. Acesso em: 10/12/2013.

FUNDAÇÃO ARARIPE. **Projeto Araripe Pernambucano**. Crato - CE, s/d. Disponível em: <<http://www.fundacaoararipe.org.br/content/temp/ParticipacaoCoGestaoDasAguasBioregiaoAraripe.php>>. Acesso em: 12/04/2013.

FUNDAÇÃO CULTURAL MONSENHOR CHAVES. Disponível em <<http://www.fcmc.pi.gov.br/internas.asp?ID=228>>. Acesso em 10/07/2010.

GALDINO, Roberto Carlos. **A porta da saída: a poética das canções de Torquato Neto**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), UNICAMP, Campinas, 2008.

GALILEA, Carlos. **Violão Ibérico**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Lmj246Eue0>>. Acesso em: 01/08/2013.

GALLICA. Bibliothèque Numérique. **The Sandow Trocadero Vaudeville**. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9005048p.r=new+york.langES>>. Acesso em: 15/04/2013.

GARCIA, Jonas Bertuol. "Pai e Mãe" de Gilberto Gil: laços entre tradição e modernidade. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, nº. 3, jan.-jun./2013, p.109. Disponível em: <http://rbec.ect.ufrn.br/index.php/RBEC,_n.3,_jan-jun_2013>. Acesso em: 30/10/2013.

GARCIA, Lauro Lisboa. O elo da bossa nova com o baião. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 11 de fevereiro de 2010.

GARCIA, Walter. **Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto**. 1ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GASPAR, Lúcia. **Ciranda**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, 12 nov. 2004. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=519&Itemid=182>. Acesso em: 21/01/2014.

_____. **Sebastianismo no Nordeste Brasileiro**. Fundação Joaquim Nabuco, 31 ago. 2009. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=419&Itemid=1>. Acesso em: 10/12/2013.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: Sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GAY, Julie-Cerise. **Musique Populaire Brésilienne et industrie phonographique au Brésil: Courants artistiques ou produits culturels?** Master Professionnel 2eme année

SECI: “Stratégies des Echanges Culturels Internationaux”. Institut d’Etudes Politique de Lyon, Promotion, 2005/2006.

GILBERTO GIL. **Disco**. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco.php>. Acessos em: 12/06/2013; 01/11/2013.

_____. **Ensaaios Fotográficos**. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_fotos.php?page=13>. Acesso em: 16/12/2013.

GIL, Gilberto. The Biography. Parte 5, 01min54 seg. a 02min14seg. Channel, 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8RTJo3bs4Bw&list=PL9A9CD2E79A226181>>. Acesso em: 25/10/2013.

_____. “Eu não existiria sem Gonzagão”. **Revista Bravo**. São Paulo, ano 15, nº 184, Editora Abril, dez./2012.

_____; ZAPPA, Regina (Orgs.). **Gilberto bem perto**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. **Expresso 2222**. Coleção Gilberto Gil 70 anos. Vol. 2. Rio de Janeiro: Innovant, 2012.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

GIRON, Luís Antônio. O rap salva a palavra – entrevista de José Ramos Tinhorão. **Época**. Globo, edição n. 322, 19/07/2004. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT761353-1661-1,00.html>>. Acesso em: 20/07/2013.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora - MG: UFJF, 2005.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GÓES, Fred. **Gilberto Gil: Literatura comentada**. São Paulo: Nova Cultural, 1982.

GRINOVER, Marina M. A forma a partir do espaço em uso, construções de Lina Bo Bardi. **9º Seminário DOCOMOMO Brasil – Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente**. Brasília, jun./2011, p.09.

Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/047_M24_ORAFormaAPartirDoEspacoART_marina_grinove.pdf>. Acesso em: 20/10/2013.

GROUT, Donald Jay. **A History of Western Music**. London: Norton Company, 1978.

GRÜNEWALD, José Lino; TINHORÃO, José Ramos et. al. (Assessores). Encarte do disco “Gilberto Gil”, da série “História da Música Popular Brasileira - grandes compositores”. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1971.

GRUZINSK, Serge. **O pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2010.

GUERREIRO, Goli. **Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Corrupio, 2010.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. **Revista GEOgraphia**. , Rio de Janeiro, vol. 4, nº. 7, Universidade Federal Fluminense – UFF, 2002.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 24, 1996.

_____. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. 6ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética**. Vol. III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 2002.

HERMANN, Jacqueline. **No Reino do Desejado: A construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HERMOSA, Gorka. **The accordion in the 19 th century**. Santander-Cantabria: Editorial Kattigara, 2013.

HIKIJ, Rose Satiko. **A Música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

HOBSBAWN, Eric J. **A História Social do Jazz**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Lourival. **Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e o Estrangeiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HONNEGER, Marc. **Dictionnaire de la musique – science de la musique**. Paris: Bordas, 1976.

HORÁCIO. Arte Poética (Epistula ad Pisones). In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981.

HOW-STUFF-WORKS. **O que é vaudeville**. s/d. Disponível em: <<http://lazer.hsw.uol.com.br/vaudeville.htm>>. Acesso em: 01/05/2013.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Quatro Ases e Um Coringa. s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/quatro-ases-e-um-coringa/dados-artisticos>>. Acesso em: 17/09/2012.

_____. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Gilberto Gil. Dados Artísticos. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/gilberto-gil/dados-artisticos>>. Acesso em: 02/08/2013.

_____. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Os Cariocas. Dados Artísticos. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/os-cariocas/dados-artisticos>>. Acesso em: 25/09/2013.

_____. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Bossa Nova. Dados Artísticos. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/bossa-nova/dados-artisticos>>. Acesso em: 28/10/2013.

_____. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Geraldo Pereira. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/geraldo-pereira>>. Acesso em: 10/10/2013.

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural. **Opinião**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/Enc_Espetaculos/dspdados_espetaculos.cfm?cd_verbete=401317>. Acesso em: 13/12/2013.

_____. **Panorama do Super 8** - cinema e vídeo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5210>. Acesso em: 13/12/2013.

JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. Vol. 2. São Paulo: EDUSP, HUCITEC, FAPESP, IMESP, 2001.

JOAQUIM LIVRARIA & SEBO. **Storm Thorgerson: a música em imagens**. 13 mai. 2013. Disponível em: <<http://joaquimlivraria.wordpress.com/tag/bauhaus/>>. Acesso em: 21/10/2013.

JOQUINHA GONZAGA. **Discografia**. Disponível em: <<http://www.joquinhagonzaga.mus.br/discografia>>. Acesso em: 16/04/2013.

_____. **Biografia de Joquinha Gonzaga**. s/d. Disponível em: <<http://www.joquinhagonzaga.mus.br/biografia>>. Acesso em: 16/04/2013.

KOLINSKI, Mieczyslaw. **Review of Studies in African Music by A. M. Jones**. The Musical Quarterly, XLVI - 1, jan./ 1960.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

KRUEL, Kenard. **Torquato Neto ou a carne seca é servida**. 2ª ed. Teresina: Halley, 2008.

LACERDA, Francisco José Neiva. **Gilberto Gil: partículas em suspensão**. Niterói: EdUFF, 2002.

LAGE, Patrícia Rodrigues Alves. **A Poética de Torquato Neto: Tradição, Ruptura e Utopia**. Dissertação (Mestrado em Crítica Literária), PUC/SP, São Paulo, 2010.

LANCELLOTTI, Sílvio. Festa de arromba. **Veja**. São Paulo, ed. 245, 16/05/1973.

LESSA, Barbosa; CORTES, Paixão. **Danças e andanças da tradição gaúcha**. Porto Alegre: Garatuja, 1975.

LIMA, Denivaldo Mariano de. **Fractais de América entrecruzados pelo fogo da invenção: Torquato, Oiticica e Cortázar**. Dissertação (Mestrado em Letras), UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos**. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicação e Artes (ECA), Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2010.

LODDER, Cristina. **El Constructivismo Ruso**. Madrid: Alianza, 1988.

LOPES, Cássia. **Gilberto Gil**: a poética e a política do corpo. São Paulo: perspectiva, 2012.

LOPES, José de Sousa Miguel. **Cultura Acústica e Letramento em Moçambique**: em busca de fundamentos para uma educação intercultural. São Paulo: EDUC, 2004.

LOPES, Paulo Eduardo. **A desinvenção do som**: leituras dialógicas do tropicalismo. Campinas, SP: Pontes, 1999.

LUIZ LUA GONZAGA. Disponível em: <<http://www.luizluagonzaga.com.br/>>. Acesso em: 13/12/ 2013.

LUZ, Glauco C. de A. **O jornalismo de Torquato Neto**: aspectos formais e de conteúdo. Monografia (Graduação em Comunicação Social), UFPI, Teresina, 1995.

MACEDO, Thiago Hausner de. **Sá, Rodrix e Guarabyra**: os parceiros da música bonita (1965-1980). Dissertação (Mestrado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2011.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe**: memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MACHADO, Duda. Adolescente somava o delírio e a crítica. **Folha de São Paulo**. Suplemento "Mais!". São Paulo, 8 ago. 1992.

MACHADO, Glaucia Vieira. **Todas as horas do fim**: sobre a poesia de Torquato Neto. Maceió: EDUFAL, 2005.

MARQUES, Cristina. O Concretismo Brasileiro e a Poesia Experimental Portuguesa **Diálogos** - Revista de Estudos Culturais e da Contemporaneidade. Garanhuns-Pe, nº 3, mar.-set./2009. Disponível em: <http://www.jayrus.art.br/Periodicos_JL/Dialogos/Dialogos_3/Concre_Pex_Cristina.htm>. Acesso em: 18/12/2013.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTINS, Luciano. **A geração AI-5**. Ensaios de Opinião. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MATOS, Cláudia. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MATOS, Maria Izilda de. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **A cidade, a noite e o cronista:** São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MEDAGLIA, Júlio. **Música impopular.** São Paulo: Global, 2003.

MEDEIROS, Hermano Carvalho. **Da fuga ao mito:** a construção do mito cultural Torquato Neto. Monografia (Licenciatura Plena em História), Campus Clóvis Moura, Universidade Estadual do Piauí, Teresina-PI, 2009.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Quando a voz ressoa na letra: conceitos de oralidade e formação do professor de literatura. **Organon.** Revista Científica do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS, vol. 21, nº. 42, 2007, p.069-84.

MELLER, Lauro Wanderley. **Sugar cane fields forever:** Carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicalia. Dissertação (Mestrado em Literatura), Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 1998.

MELLO, Maria Amélia (Org.). **20 anos de resistência –** As alternativas da Cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais:** uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MENDES, George. Louvação a Torquato. s/d. Disponível em: <http://www.torquatoneto.com.br/index_flash.htm>. Acesso em: 13/12/2013.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma teoria da arte empenhada. **Movimento.** Rio de Janeiro, nº. 9, p.13-17, mar./1963.

MIGUEL, Antonio Carlos. **Guia de MPB em CD:** uma discoteca básica da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

MILLER, Sidney. **Os festivais no panorama da música popular brasileira. RCB.** São Paulo, nº 17, p. 235-243, jan.-fev./1968.

MODO DE USAR. **Torquato Neto** (1944- 1972). Série "Sintonia de nossa Sincronia": Torquato Neto. 2 mar. 2008. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/03/torquato-neto-1944-1972.html>>. Acesso em: 12/12/2013.

MONICHON, Pierre. **L'Accordéon.** Payot, Lausanne, 1985.

MONTEIRO, André. **A ruptura do escorpião:** ensaio sobre Torquato Neto e o mito da marginalidade. São Paulo: Cone Sul, 2000.

MONTEIRO, Roberta de Oliveira. **Torquato Neto: o poeta tropical da marginália**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza - CE, 2006.

MONTFORT ASSOCIAÇÃO CULTURAL. Da benção e aspersão da água - das procissões e da chegada do sacerdote ao altar. In: MONTFORT ASSOCIAÇÃO CULTURAL **Catecismo da Santa Missa**. s/d. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/old/action.php?secao=documentos&subsecao=catecismo&artigo=missa&lang=bra&action=pri#l->>. Acesso em: 13/10/2013.

MORAES, Jonas Rodrigues de. **“Truce um triângulo no matolão (...) Xote, Maracatu e Baião”**: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, São Paulo, 2009.

_____. **Sons do Sertão: Luiz Gonzaga, música e identidade**. – São Paulo: Annablume, 2012.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 20, nº 39, 2000.

MORAES NETO, Geneton. **Gil desembarca no planeta sertão ao som dos baiões de Luiz Gonzaga**. mai./2000. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=41&texto>. Acesso em: 10/12/2013.

MORALES, Ed. **The latin beat: the rhythms and roots of Latin Music from bossa nova to salsa and beyon**. Cambridge - UK: Da Capo Press, 2003.

MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e política: Arena, Oficina, Opinião**. Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais** – solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000.

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. **Revista Brasileira do Caribe**. Brasília, vol. IX, nº 18, jan.-jun./2009. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1591/159113069003.pdf>>. Acesso 20/08/2012.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

_____. Prefácio. In: ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias ancoradas em corpos negros**. São Paulo: Educ, 2013.

MURCE, Renato. **Bastidores do Rádio**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

MUSICASTÓRIA. **Música brasileira** - desde 1954. Disponível em: <<http://www.musicastoria.com/rock-brasil-musica-jovem-brasileira-desde-1954-veja-e-ou%C3%A7a/a16/>>. Acesso em: 30/08/2013.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol.18, nº. 35, p.53-75, 1998.

_____. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **Anais eletrônicos do IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM**. Cidade do México, abr./2002.

_____. **História & música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. 1ª ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Danião Aarão (Orgs.). **Nacionalismo e reformismo radical**. Coleção "As esquerdas no Brasil". 1ª ed., vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. **A cidade sob o fogo** – modernização e violência policial em Teresina (1937-1945). Teresina: Fundação Monsenhor Chaves, 2002.

_____. **História e Memória da Rádio Pioneira de Teresina**. Teresina: Alínea Publicações Editora, 2004.

_____. História e memória: o rádio por seus locutores. **Fênix** - Revista de História e Estudos Culturais. Uberlândia, vol. 3, anolll, nº 4, out.-dez./2006, p.05. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/3.Artigo.Francisco_Alcides_do_Nascimen to.pdf>. Acesso em 23/01/2014.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. **Da Bossa Nova à Tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Do samba canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Mauad/ Faperj, 2001.

_____. Ensaio geral de socialização da cultura: o epílogo tropicalista. In: TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza (Org.). **Minorias silenciadas**. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. Os 50 anos da bossa nova – uma estética despojada. **Ciência Hoje**. Instituto CH, Ed. 246, mar./2008.

_____. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. **História da música**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

NUNES, Aurimar Jacobino de Barros. **Torquato Neto e a Tropicália**: biografemas do Nosferatu. Dissertação (Mestrado em Diplomacia), Instituto Rio Branco, Brasília, 2003.

OLIVEIRA, Ana. **Avant-garde na Bahia**. s/d. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/avant-garde-na-bahia>>. Acesso em: 20/10/2013.

OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga**: O matuto que conquistou o mundo. 6ª ed. Recife, 1991.

OLIVEIRA, Vitor Hugo Abranche de. Representações do sertão na obra musical de Torquato Neto. **II Congresso Nacional e III Regional de História da UFG**. Jataí-GO, 2009, p.04. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20\(65\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc%20(65).pdf)>. Acesso em: 13/12/2013.

_____. **“Você olha nos meus olhos e não vê nada / É assim mesmo que eu quero ser olhado”** – Trajetória e marginalidade na obra musical de Torquato Neto. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Goiás (UFG), Faculdade de História, Goiânia-GO, 2011.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e Música: Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo, vol. 44, nº 1, 2001.

ORQUESTA LA MODERNA TRADICIÓN. **History of Popular Cuban Music**. Disponível em: <<http://www.danzon.com/eng/history/cuban-music.htm>>. Acesso em: 22/08/2012.

PAES, Jurema M. **São Paulo em Noite de Festa**: Experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990). Tese (Doutorado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 2009.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal**: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação (Mestrado em Comunicações), Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicação e Artes (ECA), São Paulo, 1994.

_____. **Tropicalismo**: bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo: Scipione, 1996.

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”**. Tese (Doutorado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2005.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovens tardes de guitarras, sonhos e emoções**: fragmentos do movimento musical-cultural Jovem Guarda. Dissertação (Mestrado em História), PUC-SP, São Paulo, 1998.

PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros**, para violão. 1ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PEREIRA, Simone Luci. Entre refazendas, refavelas e refestanças: aspecto da trajetória de Gilberto Gil. In: VALENTE, Heloisa de Araújo; SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). **O Brasil dos Gilbertos**: notas sobre o pensamento (musical) brasileiro. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

PERES, Leonardo Rugero. **Januário e sua sanfona de oito baixos**. Disponível em: <<http://sanfonade8baixos.blogspot.com.br/2011/06/januario-e-sua-sanfona-de-oito-baixos.html>>. Acesso em: 14/04/13.

_____. **Com respeito aos oito baixos**: Um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

_____. **A sanfona de oito baixos na música instrumental brasileira**. Disponível em <<http://ensaios.musicodobrasil.com.br/leorugero-asanfonadeoitobaixos.htm>>. Acesso em: 12/04/2013.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PIRES, Paulo Roberto (Org.). **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Vol. I - Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PIVA, Luiz. **Literatura e Música**. Brasília: Musimed, 1990.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria Cultural**: A Agonia de um Conceito. São Paulo: Perspectiva, 1994.

QUEIROZ, Teresinha. Torquato Neto e os Limites da Linguagem. **Revista Presença**. Teresina-PI, ano XXVII, nº 48, Conselho Estadual de Cultura e da Fundação Cultural do Piauí, ago./2012.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma Geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1980.

RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria Nordestina: música e palavra.** São Paulo: Terceira Margem, 2000.

_____. Luiz Gonzaga Revisitado. **Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.** Rio de Janeiro, jun. 2004. Disponível em: <[http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/ElbaRamalho.pdf](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/ElbaRamalho.pdf)>. Acesso em: 20/07/2013.

RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. **Festas juninas, festas de São João: origens, tradições e história.** São Paulo: Publishing Solutions, 2008.

REIS, Livia. O Caribe e o Brasil: música e ensaio em diálogo. **intercâmbio – UNB.** Disponível em: <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/409/741.pdf>>. Acesso em: 27/07/2013.

RENNÓ, Carlos (Org.). **Gilberto Gil: todas as letras.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIBAS, Ranieri. **Ezra Pound: As Máscaras Doutrinárias do Esteta.** Dissertação (Mestrado em Ciência Política), Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, IUPERJ, Ciência Política e Sociologia, Rio de Janeiro, 2002.

RIBEIRO, Janaina Faustino. **A crítica musical dos anos 1960 e o processo de construção da MPB: uma análise da coluna “música popular”, de Torquato Neto.** Dissertação (Mestrado em Comunicação) UFF, Niterói, 2008.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. **O fantasma da revolução brasileira.** São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Intelectuais e romantismo revolucionário. **São Paulo em Perspectiva.** São Paulo, vol. 15, nº. 2, 2001.

_____. Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). **O Tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucília (Orgs.). **O Tempo da Ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá.** Notas sobre o afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981.

_____. (Org.). **Gilberto Gil: Expresso 2222**. Salvador: Corrupio, 1982.

_____; GIL, Gilberto. **O poético e o político e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. O solo da sanfona: contextos do rei do baião. **Revista USP**. São Paulo, dez.-fev./1990.

_____. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

_____. **Lina Bo Bardi: A arquitetura e o artesanato popular**. s/d. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/lina-bo-bardi>>. Acesso em: 20/10/2013.

ROJO, Antonio Benitez. Significación y ritmo en la estética caribeña. **Primer Simposio de Caribe 2000: re-definiciones: Espacio-global/ nacional/ cultural/ personal-caribeño**. Lowell Fiet y Janette Becerra, editores, Río Piedras, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, 1997.

_____. **La isla que se repite**. Barcelona: Casiopea, 1998.

RUSHDIE, Salman. **Imaginary Homelands**. Essays and criticism 1981-1991. Londres: Granta Books, 1991.

SÁ, Leônidas. Folclore Piauiense. **Litericultura**. Teresina, vol. IV, nº. 126, 1913.

SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga: O sanfoneiro do riacho da Brígida**. 8ª ed. Fortaleza: Realce, 2002.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música** - Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SANCHEZ, Pedro Alexandre. **Tropicalismo: decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/ Zahar, 2001.

_____. "Adeus à MPB". In: LANA, J. S.; OLIVEIRA, C. F. G.; FOREAUX, F. G. A.; MARTINS, B. V. **Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira Vol.1**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTAELLA, Maria Lúcia. **Convergências**: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1984.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **Não vá se perder por aí**: a trajetória dos Mutantes. 1ª ed. São Paulo: Annablume, 2010.

SANTOS, José Farias dos. **Luiz Gonzaga**: a música como expressão do Nordeste. São Paulo: Ibrasa, 2004.

SAROLDI, Luiz Carlos. "Rádio e música". **Revista USP**. São Paulo, n. 56, dez./fev. 2002-2003, p.51. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/>>. Acesso em: 30/06/2013.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 1988.

SEMIÓTICAS. **Elogio do Vampiro**. 5 set. 2011. Disponível em: <<http://semioticas1.blogspot.com.br/2011/09/elogia-do-vampiro.html>>. Acesso em: 15/12/2013.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). 2ª ed. Rio de Janeiro: Ateliê, 2007.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. **A poética de Chico Buarque**: a expressão subjetiva como fundamento da significação. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

SILVA, Halan Kardeck Ferreira. **Representação e Identidade Cultural do Vaqueiro no Cinema Novo**. Teresina: Nova Alinça, 2010.

SILVA, Mary Anne Vieira. A festa do candomblé como resistência cultural no espaço diaspórico. **XI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais – "Diversidades e (Des)igualdades"**. Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

SINGER, Milton. **Traditional India**: Structure and Change. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

SOBRINO, Thomáz Pompeu. **Histórias das Secas** (século XX). 2ª ed. Coleção Mossoroense, vol. CCXXVI. Mossoró: Fundação Guimarães Duque/ ESAM/ Assembleia Legislativa do Rio Grande do Norte, 1982.

SORROCE, Danilo Sérgio. **Domingo no Parque**: Canção e poética de Gilberto. Campinas-SP: Komedi, 2005.

_____; SOUZA, Ailton de. A Poética de Gilberto Gil e a Religiosidade. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, nº. 2, jul.-dez./2012. Disponível em: <http://rbec.ect.ufrn.br/index.php/A_Po%C3%A9tica_de_Gilberto_Gil_e_a_Religiosidade>. Acesso em: 20/12/2012.

SOUZA, Itamar de; MEDEIRA FILHO, João. **Os Degredados Filhos da Seca** – uma análise sócio-política das secas no Nordeste. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

PEIXE, Guerra. “Variações sobre o Baião”. Revista da Música Popular. Rio de Janeiro, n.5, fev./1955. In: MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando (Orgs.). **Coleção Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

SANCHES, Ana Paula Miqueletti. **Um Olhar Interdisciplinar: Percorrendo a temática da seca**. s/d. Disponível em: <http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_3578/artigo_sobre_um_olhar_interdisciplinar:_percorrendo_a_tematica_da_seca>. Acesso em: 10/12/2013.

SCHÖRNER, Ancelmo. Do faxinal à cidade: migração e desterritorialização. Irati/PR - 1970-1980. **Revista de História Regional**. Ponta Grossa, vol.15, n.1, p.229-257, 2010.

SCHURMANN, Ernest F. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. São Paulo: CNPQ e Brasiliense, 1989.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. **A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. Vol.1 - 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.

SCHAFER, R. Murray. **Afinação do mundo: Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente - a paisagem sonora**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SIMÕES, Mariana Lôbo. A Tropicália, o Manguebeat e o “Pós-Mangue” nas capas de disco: Identidades, fronteiras e estéticas na narrativa imagética contemporânea. **Anais do III ENECULT** – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador, Faculdade de Comunicação/UFBA, 23 a 25 de maio de 2007, p.7. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/MarianaLoboSimo.es.pdf>>. Acesso em: 20/07/2013.

SODRÉ, Muniz. **Samba** - o dono do corpo. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.

SOLON, Daniel Vasconcelos. **O eco dos alto-falantes**: Memória das amplificadoras e sociabilidades na Teresina de meados do século XX. Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí (UFPI) - Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL), Teresina-Piauí, 2006.

SOUSA, Cleto Sandys Nascimento de. **O rádio com sotaque piauiense**: História e memória da Rádio Educadora de Parnaíba em meados do século XX Dissertação (Mestrado em História do Brasil), Universidade Federal do Piauí (UFPI) - Centro De Ciências Humanas e Letras (CCHL), Teresina-Piauí, 2009.

SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, CAC Letras, Recife, 2006.

SOUZA, Tárík. A aliança televisiva e os festivais da canção. In: SOUZA, Tárík (Coord.). **Brasil Musical**. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**: Rio de Janeiro - 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª ed. São Paulo: EdUSP, 2002.

_____. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TEDESCO, Silvia. As práticas do dizer e os processos de subjetivação. **Interação em Psicologia**. Curitiba, vol. 10, nº. 2, UFPR, 2006.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante "Acabou chorare": música popular brasileira em 1972. **II Jornada Interna do PPG Letras**: Estudos Literários da UFJF. Juiz de Fora- MG, set. 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/11/Resumo_expandido_Acabou-chorare_m%C3%BAAsica_popular_brasileira_em_1972.pdf>. Acesso em: 30/10/2013.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

TERESINA. Fundação Municipal de Cultura Monsenhor Chaves. **Lendas**. Disponível em: <<http://www.fcmc.pi.gov.br/infopaginas/7>>. Acesso em 10/07/2010.

TERRA, Renato. **Uma noite em 67**. São Paulo: Planeta, 2013.

TEZZA, Cristovão. Polifonia e ética. **Revista Cult**. São Paulo, nº 59, Ano VI, jul./2002.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Circulo do livro, s/d.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Ed 34, 2011.

_____. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. 7ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

TORRES, Alfredo Werney Lima. **A relação entre música e palavra: uma análise das canções de Chico Buarque e Tom Jobim**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual do Piauí (UESPI) - Centro de Ciências Humanas e Letras (CCHL), Teresina - PI, 2013.

TROTTA, Felipe Costa. Som de cabra macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. **Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo, v. 9, p. 151-172, 2012.p.160. Disponível em: <<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/349/pdf>>. Acesso em: 25/04/2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Instituto de Ciências do Mar. Centro de Estudos Ambientais Costeiros - CEAC. **APA da Chapada do Araripe**. Eusébio - CE, s/d. Disponível em: <<http://sispub.oktiva.com.br/oktiva.net/1364/nota/18279>>. Acesso em: 13/04/2013.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir a música brasileira popular. **Debates**. Rio de Janeiro, UniRio, v. 1, n. 1, p.80-101, 1997, p.2. Disponível em: <http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf>. Acesso em: 10/09/2012.

_____. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. **Brasiliana**. Rio de Janeiro, nº 2, mai./1999.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

VALENTE, Waldemar. **Misticismo e região: aspectos do sebastianismo nordestino**. 2ªed. Recife: ASA Pernambuco, 1986.

VARGAS, Heron. **Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VASCONCELOS, José Geraldo. Leopardi e Nietzsche: uma reflexão sobre história, memória e esquecimento. **Impulso**. Piracicaba, UNIMEP, n. 28, 2001.

VAZ, Toninho. **Pra mim chega**: a biografia de Torquato Neto. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

VELOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. Coleção Mestres da Música no Brasil. São Paulo: Moderna, 2002.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia Tropical**: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanistas/ FFLCH/ USP, 2004.

VIANNA, Hermano. A epifania tropicalista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 set. 1999.

VIANNA, Luiz Fernando. "Phono 73" registra história da MPB. **Folha de S. Paulo**. Ilustrada. São Paulo, 15 nov. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55194.shtml>>. Acesso em: 10/08/2013.

VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. **A experiência alternativa d'O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Faculdade de Comunicação, Rio de Janeiro, 1999.

VOLVELE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Sem Receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAIS, Adauto (Org.). **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Editora Senac Rio, 2005.

XAVIER, Ana Maria Castellã. **Ideologia e Música Popular Brasileira** - Os Grandes Festivais de MPB 1965 a 1968. Dissertação (Mestrado em Filosofia), PUC/São Paulo, 1989.

ZAN, José Roberto. **Do fundo do quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), Campinas-SP, 1996.

_____. Regras da arte e da política: a propósito da música popular brasileira nos anos 60. **Caderno de Resumos do XXV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS)**. Vol.XXV. São Paulo: ANPOCS, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997

_____. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

AS CANÇÕES COMO FONTES

* Canções de Luiz Gonzaga

1. Antônio Barroso e José Batista. **Estrela de ouro**. Baião. 78 RPM. Victor 802093/B, 1959.

2. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Respeita Januário**. Baião. 78 RPM. Victor 800658/B, 1950.

3. Luiz Gonzaga. **Vira e mexe**. Xamego, solo de sanfona (instrumental). 78 RPM. RCA Victor, 334748/B, 1941.

4. Humberto Teixeira. **Baião de São Sebastião**. Baião. Odeon, 1973.

5. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Pé de serra**. Xamego, solo de sanfona (instrumental) acompanhado com violão por contagem. 78 RPM. RCA Victor, 34.744/B, 1941.

6. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **No meu pé de serra, xote**. Em 78 RPM Victor 800495/A, 1946.

7. Januário José dos Santos. **Januário vai tocar**. 78 RPM. 1954.
8. Luiz Gonzaga e Carmelina. **Fogueira de São João**. Marcha junina. LP São João na Roça. RCA, 1962.
9. Luiz Guimarães. **O Maior Tocador**. Marchinha. LP Quadrilhas e Marchinhas Junins. RCA, 1965.
10. João Silva e Severino Ramos. **O Vovô do Baião**. LP A Nova Jerusalém. Odeon, 1973/74.
11. Luiz Gonzaga e Luiz Gonzaga Jr. **Rio Brígida**. LP Eu e meu pai. RCA, 1979.
12. João Silva e Pedro Maranguape. **Adeus a Januário**. LP Eu e meu pai. RCA, 1979.
13. Gonzaguinha. **Prece por Exu Novo**. LP Eterno Cantador, com participação especial de Gonzaguinha. RCA, 1982.
14. Téo Azevedo. **A Peleja do Gonzagão x Téo Azevedo**. LP 70 anos de sanfona e simpatia, com participação de Téo Azevedo. RCA, 1983.
15. João Silva e R. Evangelista. **Dá Licença prá Mais Um**. LP Aí tem Gonzagão, com participação de Joquinha Gonzaga. BMG (RCA), 1988.
16. José Miranda Pinto "Coruja". **Provocando as cordas**. Choro. 78 RPM. RCA Victor 800268/A (instrumental), 1945.
17. Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. **Pau de Arara**. Maracatu. RCA Victor 80.0936b, 12/05/1952.
18. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa Branca**. 6ª faixa. LP Geraldo Vandré "A Hora de Lutar", Continental, 1965.
19. Luiz Gonzaga e Miguel Lima. **Dança Mariquinha**. Mazurca. 78 RPM. V80028/A, 1945.
20. Luiz Gonzaga e Jeová Portela. **Balanço do calango. Calango**. 78 RPM. Victor 800527/A, 1947.
21. Luiz Gonzaga e Miguel Lima. **Dezessete e setecentos**. Calango. 78 RPM. Victor 800668/A, 1950.
22. Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Forró de Mané Vito**. 78 RPM. Victor 800668/B, 1949.

- 23., Luiz Gonzaga e Mário Rossi. **Ô de casa**. Chorinho. 78 RPM. Victor 80.0411/A, gravação 02/1946, lançamento 07/1946.
24. Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. **Lorota boa**. Polca. 78 RPM. RCA Victor 800604/B, lançamento 10/1949.
25. Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **O torrado. Torrado**. 78 RPM. Victor 800744/A, 1950.
26. José Marcolino e Luiz Gonzaga. **A Dança de Nicodemos**. Xote. LP Ô Véio Macho. RCA, 1962.
27. Luiz Gonzaga e Hervê Clodovil. **Xaxado**. Xaxado. 78 RPM. Victor 800977/B, 1952.
28. Zé Dantas. **Farinhada**. LP Eterno Cantador. RCA, 1982. Participação especial de Elba Ramalho.
29. Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Rei bantu**. Maracatu. 78 RPM. RCA Victor 80.0739/B, gravação 10/1950, lançamento 12/1950.
30. Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Braia dengosa**. Maracatu. 78 RPM. RCA Victor 801689/A, gravação 05/1956, lançamento 11/1956.
31. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa Branca**. Toada. RCA Victor 80.0510 b, 1947.
32. Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. **Assum Preto**. Toada. 78 RPM. RCA Victor 80.0681/A, gravação 05/1950, lançamento, 08/1950.
33. Lupicínio Rodrigues. **Juca**. Valsa. Luiz Gonzaga, 78 RPM, V800895b, 1952.
34. Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Treze de dezembro**. Choro (instrumental). LP “Luiz Gonzaga”, em 78 RPM. 02min11seg. RCA Victor (V801108b), 1953.
35. Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **A volta da Asa branca**. Toada. 78 RPM. RCA Victor, 1950.
36. Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **A dança da moda**. Baião. 78 RPM, RCA Victor 800658/A, gravação 04/1950, lançamento 06/1950.
37. Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **O xote das meninas**. Xote. 78 RPM, Victor 801108/A, 1953.
38. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Juazeiro**. Baião. 78 RPM, Victor 800605/A, gravação 07/06/1949, lançamento 10/1949.

39. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Qui nem jiló**. Baião. 78 RPM, Victor 800643/A 1950.
40. José Fernandes e Luiz Gonzaga. **Olha pro céu**. Marcha junina. 78 RPM, Victor 800773/B, 1951.
41. Zé Dantas. **Samarica Parteira**. LP Sangue Nordestino, de Luiz Gonzaga. Odeon, 1973/74.
42. Luiz Gonzaga. **Karolina com K**. LP Chá Cutuba, de Luiz Gonzaga. RCA, 1977.
43. Luiz Gonzaga e Guio de Moraes. **São João do Carneirinho**. Baião. LP "Luiz Gonzaga", em 78 RPM. Victor 800894/A, 1952.
44. Humberto Teixeira. **Bicho Eu Vou Voltar**. LP "O Canto Jovem de Luiz Gonzaga", de Luiz Gonzaga. RCA Victor, 1971.
45. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Gato angorá**. Marcha-baião. 78 RPM. Victor 800629/B, gravação 10/1949, lançamento 01/1950.
46. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Estrada de Canindé**. Toada-baião. 78 RPM. RCA Victor 800744/B, gravação 12/1950, lançamento 03/1951.
47. Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Sabiá**. Baião. 78 RPM. Victor 800827/A, 1951.
48. Zé Dantas. **Acauã**. Toada. 78 RPM. Victor 800961/A, 1952.
49. Luiz Gonzaga e José Marcolino. **Pássaro Carrão**. Baião. 78 RPM. Victor 802448/B, 1962.
50. Rivaldo Serrano de Andrade. **Fogo Pagou**. LP "Luiz Gonzaga". Odeon, 1973.
51. Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Olha a pisada**. Baião-xaxado. 78 RPM. Victor 801277/A, 1954.
52. Zé Dantas e Luiz Gonzaga. **Riacho do Navio**. Xote. 78 RPM. Victor 801518/B, 1955.
53. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **Asa-branca**. Toada. 78 RPM. RCA Victor 800510/B, 1947.
54. Guio de Moraes e Luiz Gonzaga. **Propriá**. Baião. 78 RPM. Victor 800773/A, 1951.

* **Músicas Gilberto Gil e Torquato Neto**

1. Gilberto Gil, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **De onde vem o baião**. Baião. CD São João ao Vivo. Warner Music, 2001.
2. Bob Marley e The Wailers. **No Woman No Cry**. Lado A, 2ª faixa, 04min06seg. LP Natty Dread. Island/Tuff Gong, 1974.
3. Jimi Hendrix. **Wait Until Tomorrow**. Lado A, 5ª faixa, 03min25seg. LP Tropicália 2. Philips, 1992.
4. Venâncio, Corumba e J.Guimarães. **Último Pau de Arara**. Lado A, 1ª faixa, 02min53seg. LP Manera Frufru Manera, de Fagner. Polygram, 1973.
5. Gilberto Gil. **Procissão**. Lado 2, 6ª faixa, 02min38seg. LP Louvação. Duração: 41min50seg. Philips, 1967.
6. Gilberto Gil. **Expresso 2222**. Lado 2, 2ª faixa, 02min40seg. LP Expresso 2222. Philips, 1967.
7. Gilberto Gil. **Amo tanto viver**. LP Talismã, de Maria Bethânia. Philips/ Polygram, 1980.
8. João Augusto e Gilberto Gil. **Roda**. Lado 1, 1ª faixa, 02min42seg. LP Louvação, de Gilberto Gil. RCA-Victor, 1967.
9. Gilberto Gil. **Eu vim da Bahia**. 1ª faixa, 03min56seg. CD Em Concerto. Warner Music, 1987.
10. Gilberto Gil e Capinam. **Viramundo**. Baião-rock. Lado 2, 3ª faixa, 02min18seg. LP Louvação. Philips, 1967.
11. Gilberto Gil e Torquato Neto. **Louvação**. Lado 1, 1ª faixa, 03min47seg. LP Louvação. Philips, 1967.
12. Gilberto Gil. **Domingo no parque**. Lado 2, 5ª faixa, 03min42seg. LP Gil Gilberto (com Os Mutantes). Philips, 1968.
13. Gilberto Gil. **Serenata de teleco-teco**. Lado A, 1ª faixa, 02min22seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963.
14. João Gilberto. **Um Abraço no Bonfá**. Lado A, 6ª faixa, 01min35seg. LP João Gilberto: o amor, o sorriso e a flor. Odeon, 1960.
15. Gilberto Gil. **Maria Tristeza**. Lado A, 2ª faixa, 02min23seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963.

16. Carlos Lyra. **Maria Ninguém**. Lado A, 6ª faixa, 02min23seg. LP “Chega de Saudade”, de João Gilberto. Odeon, 1959.
17. Gilberto Gil. **Vontade de amar**. Lado B, 1ª faixa, 01min24seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963.
18. Gilberto Gil. **Meu luar, minha canções**. Lado B, 2ª faixa, 03min31seg. EP Gilberto Gil - Sua Música, Sua Interpretação. JS, 1963.
19. Humberto Teixeira e Carlos Barroso. **Dezessete léguas e meia**. Lado A, 4ª faixa, 04min14seg. LP “Gilberto Gil”. Philips, 1969.
20. Antonio Barros Silva. **Óia Eu Aqui de Novo**. 4ª faixa, 03min20seg. CD “As canções de Eu, Tu, Eles”, de Gilberto Gil. Warner Music, 2000.
21. Gilberto Gil. **O fim da história**. Lado B, 4ª faixa, 03min17seg. LP Parabolicamará. Warner Music, 1992.
22. Gilberto Gil e Dominginhos. **Lamento sertanejo**. 7ª faixa, 04min24seg. CD São João Vivo, de Gilberto Gil. Warner Music, 2001.
23. Caetano Veloso e Gilberto Gil. **Cajuína/ Refazenda**, 03min43seg. CD São João Vivo. Warner Music, 2001.
24. Gilberto Gil. **Madalena** (Entra Em Beco, Sai Em Beco), 04min19seg. CD São João Vivo. Warner Music, 2001.
25. Gilberto Gil. **Todo Menina Baiana**, 05min32seg. CD São João Vivo. Warner Music, 2001.
26. Gilberto Gil. **Na Casa Dela** [Faixa-Bônus]. CD São João Vivo. Warner Music, 2001.
27. Gilberto Gil (letra) Luiz Gonzaga (música). **Treze de dezembro**. 4ª faixa, 02min50seg. CD It's good to be alive (anos 90) – caixa Palco, de Gilberto Gil. Warner Music, 2002.
28. Gilberto Gil. **Fé na festa**. 1ª faixa, 04min18seg. CD Fé na festa ao vivo. Geléia Geral/ Universal, 2010.
29. Gilberto Gil. **Andar com fé**. Lado B, 1ª faixa, 03min20seg. LP Um Banda Um. WEA Records, 1982.
30. Gilberto Gil e Torquato Neto. **Minha senhora**. Lado B, 3ª faixa, 04min20seg. LP “Domingo”, de Gal Costa e Caetano Veloso. Philips, 1967.

31. Gilberto Gil e Torquato Neto. **Zabelê**. Ciranda; Bossa-nova. Lado B, 6ª faixa, 02min49seg. LP "Domingo", de Gal Costa e Caetano Veloso. Philips, 1967.
32. Torquato Neto e Caetano Veloso. **Nenhuma Dor**. Lado A, 6ª faixa, 01min33seg. LP "Domingo", de Gal Costa e Caetano Veloso. Philips, 1967.
33. Torquato Neto e Edu Lobo. **Lua Nova**. Lado A, 4ª faixa, 02min34seg. LP "Edu e Bethania", de Edu Lobo e Maria Bethania. Elenco, 1967.
34. Torquato Neto e Edu Lobo. **Pra Dizer Adeus**. Lado B, 2ª faixa, 04min16seg. LP "Edu e Bethania", Edu Lobo e Maria Bethania. Elenco, 1967.
35. Torquato Neto e Edu Lobo. **Veleiro**. Lado B, 3ª faixa, 03min10seg. LP "Edu e Bethania", de Edu Lobo e Maria Bethania. Elenco, 1967.
36. Torquato Neto e Caetano Veloso. **Ai De Mim, Copacabana**. Lado B, 1ª faixa, 02min39seg. Compacto "Caetano Veloso", de Caetano Veloso. Philips, 1968.
37. Gilberto Gil e Torquato Neto. **Geléia Geral**. Baião/rock. 6ª faixa, 03min42seg. LP "Tropicália ou Panis et Circensis", de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Philips, 1968.
38. Torquato Neto (letra) e Jards Macalé (música). **Let's Play That**. Lado B, 3ª faixa, 05min43seg. LP "Jards Macalé". Philips, 1973.
39. Torquato Neto (letra) e Jards Macalé (música). **Destino**. 3ª faixa, 03min36seg. CD "O q eu faço é música", de Jards Macalé. Atração, 1998.
40. Torquato Neto (letra) e Jards Macalé (música). **Dente no dente (sim não)**. 6ª faixa, 03min31seg. CD "O q eu faço é música", de Jards Macalé. Atração, 1998.
41. Torquato Neto e Sérgio Britto. **Go Back**. Lado B, 1ª faixa, 03min30seg. LP "Go Back", dos Titãs. WEA, 1988.
42. Gilberto Gil e Torquato Neto. **Louvação**. Lado 1, 1ª faixa, 03min47seg, LP "Louvação", de Gilberto Gil. Philips, 1967.
43. Torquato Neto e Gilberto Gil. **A rua**. Bossa-nova com ritmos folclóricos. Lado A, 6ª faixa, 03min35seg. LP "Louvação", de Gilberto Gil. Philips, 1967.
44. Gilberto Gil, Torquato Neto e Geraldo Vandré. **Rancho da rosa encarnada**. LP Louvação, de Gilberto Gil. Philips, 1967.
45. Gilberto Gil e Capinam. **Viramundo**. Baião-rock. Lado 2, 3ª faixa, 02min18seg. LP "Louvação". Philips, 1967.

46. Gilberto Gil. **Cultura e Civilização**. LP “Cérebro Eletrônico”. Faixa 13, 16min21seg. Philips, 1969.

47. Torquato Neto e Caetano Veloso. **Mamãe, Coragem**. Interpretação de Gal Costa. LP Tropicália ou Panis et Circensis, de Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, Os Mutantes e Tom Zé. Lado B, 4ª faixa, 02min29seg. Philips, 1968.

*** Outras canções**

1. João Gilberto. **Chega de Saudade/ Bim Bom**. 78 RPM. Odeon 12725/6, 1958.

2. Dengue, Gira e Lúcio Maia. **Baião Ambiental**. 14ª faixa CD Afrociberdelia - Chico Science & Nação Zumbi. Chaos, 1996. Gravação: Estúdio Nas Nuvens, Rio de Janeiro-RJ, verão de 1996.

3. Edu Lobo e Capinam. **Ponteio**. LP Edu Lobo - Sergio Mendes Presents. AM Records, 1970.

4. Fernando Mendes e José Wilson. **Cadeira de Rodas**. Lado A, 1ª faixa, 03min30seg. LP “Cadeira de Rodas”, de Fernando Mendes. EMI Music Brasil, 1975.

5. Davi Corcos e Marcelo D2. **À procura da batida perfeita**. 2ª faixa, 03min04seg. CD À procura da batida perfeita, de Marcelo D2. Mr Bongo Recordings, 2004.

6. Caetano Veloso. **Alegria, alegria**. Lado 1, 4ª faixa, 02min48seg. LP Caetano Veloso. Philips, 1967.

7. Zé Dantas e Luiz Gonzaga **Treze de dezembro**. Instrumental. 7ª faixa, 04min28seg. CD Djavan “Ária”. Biscoito Fino, 2010.

8. Gilberto Gil, Luiz Gonzaga e Zé Dantas. **Treze de dezembro**. 6ª faixa, 02min47seg. CD Leão do Norte, de Elba Ramalho. BMG Ariola, 1996.

9. Paulo Sergio Valle e Marcos Valle. **Samba fatal**. Lado 2, 4ª faixa, 03min05seg. LP “Previsão do Tempo”, de Marcos Valle. Odeon, 1973.

10. Tom Jobim e Newton Mendonça. **Samba de uma nota só**. Lado A, 1ª faixa, 01min35seg. LP “O amor, o sorriso e a flor”, de João Gilberto. Odeon, 1960.

11. Tom Jobim e Vinicius de Moraes. **Garota de Ipanema**. Lado A, 1ª faixa, 05min15seg. LP “Getz-Gilberto”, de Stan Getz e João Gilberto. Verve Records, 1964.

12. Frank Sinatra. **All The Way** (The Joker Is Wild, 1957). Lado A, 1ª faixa, 04min14seg. LP Conducts Music From Pictures And Plays. Reprise Records, 1961.

13. Chico Buarque. **Carolina**. Lado A, 5ª faixa, 02min39 seg. LP Chico Buarque De Hollanda Volume 3. RGE, 1968.

14. Tom Zé. **Lavagem da Igreja do Irará**. Lado B, 1ª faixa, 03min23seg, LP “Correio da Estação do Brás”. Continental, 1978.

15. Caetano Veloso e Gregório de Matos. **Triste Bahia**. Lado A, 3ª faixa, 09min32seg. LP “Transa”, de Caetano Veloso, Philips, 1972.

16. Zé do Norte. **Mulher Rendeira**. Baião. Lado B, 2ª faixa, 03min30seg. LP “Mulher Rendeira”, de Zé do Norte. Rosicler, 1975.

* **Discografia**

1. Gilberto Gil. **CD Kaya N'Gan Daya**. Contracapa. Warner Music, 2003.
2. Gilberto Gil. **LP Refazenda**. Philips, 1975.
3. Gilberto Gil. **LP Refavela**. Philips, 1977.
4. Gilberto Gil e Rita Lee. **LP Refestança**. Som Livre, 1977
5. Gilberto Gil. **LP Realce**. WEA, 1979.
6. Gilberto Gil e Jorge Bem. **LP Gil Jorge Ogum Xangô**. Philips, 1975.
7. Caetano, Gal, Gil e Maria Bethânia. **LP Doces Bárbaros**. Philips, 1976.
8. Gilberto Gil. **LP Nightingale**. WEA, 1979.
9. Gilberto Gil. **LP Parabolicamará**. WEA, 1992..
10. Caetano Veloso e Gilberto Gil. **LP Tropicália 2**. Philips, 1992.
11. Gilberto Gil. **CD Quanta**. Warner Music, 1997. Ver anexo 9.
12. Gilberto Gil e Milton Nascimento. **CD Gil & Milton**. Warner Music, 2000.
13. Gilberto Gil. **CD As canções de Eu, Tu, Eles**. Warner Music, 2000.

14. Gilberto Gil. **CD São João vivo**. Warner Music, 2001.
15. Gilberto Gil. **CD Banda Larga Cordel**. Warner Music, 2008.
16. Gilberto Gil. **CD Banda Dois**. Geléia Geral/ Warner, 2009.
17. Gilberto Gil. **CD Fé na festa**. Geléia Geral/ Universal, 2010.
18. Gilberto Gil. **LP Expresso 2222**. Philips, 1972.
19. Gilberto Gil. **CD It's good to be alive (anos 90) - caixa Palco**. Warner Music, 2002.
20. Gilberto Gil. **CD Fé na Festa ao Vivo**. Geléia Geral/ Universal, 2010.
21. Caetano Veloso, Gilberto Gil. **LP Tropicália ou Panis et Circensis**. Philips, 1968.
22. Caetano Veloso e Gilberto Gil. **Barra 69**. LP Caetano e Gil ao vivo. LP Philips, 1972.
23. Gilberto Gil. **LP Louvação**. Philips, 1967.
24. The Beatles. **Sgt. Pepper's lonely hearts club band**. LP. Parlophone, 1967.
25. João Gilberto. **LP Chega de Saudade**. Odeon, 1959.
26. LP Álbum-Coletânea **Baião de Viramundo: Um tributo a Luiz Gonzaga** - CD, 2000.
27. Luiz Gonzaga. **LP Pisa no Pilão (Festa do Milho)**. RCA, 1963.
28. Luiz Gonzaga. **LP Canaã**. RCA Victor, 1968.
29. Luiz Gonzaga. **LP Óia eu aqui de novo**. RCA, 1967.
30. Luiz Gonzaga. **LP O Canto Jovem de Luiz Gonzaga**. RCA Victor, 1971.
31. Elis Regina e Jair Rodrigues. **LP Dois na Bossa nº 2**. Philips, 1966.
32. Carlos Lyra. **LP Depois do carnaval - O Sambalço de Carlos Lyra**. Philips, 1963.

33. Sérgio Ricardo. **LP Um senhor de talento**. Elenco, 1963.
34. Edu e Bethânia. **LP Edu e Bethânia**. Philips, 1967.
35. Wilson Simonal. **LP Vou Deixar Cair**. Odeon, 1966,
36. Nara Leão. **LP Vento de Maio**. Philips, 1967.
37. Marinês. **LP Marinês e sua gente**. CBS, 1967.
38. Gal Costa e Caetano Veloso. **LP Domingo**. Philips, 1967.
39. Jards Macalé. **LP Jards Macalé**. Polygram, 1973.
40. Gal Costa. **Compacto Gal Costa**, 1ª edição do livro *Os últimos dias de Paupéria*, 1973.
41. Nara Leão. **LP Nara Leão**, Philips, 1968
42. Elis Regina e Jair Rodrigues. **LP Dois na Bossa nº 2**. Philips, 1966.
44. Torquato Neto. **LP Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia**. Philips, 1985.
45. Torquato Neto. **CD Torquato Neto: Todo dia é dia**. Dubas Música, 2002.
46. Luiz Gonzaga. **CD Luiz Gonzaga - Volta para curtir**. RCA, 1972. Remasterizado em 2001.
47. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. **LP Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
48. Augusto Campos. **LP "Gilberto Gil"**, série "História da Música Popular Brasileira - Grandes compositores". RCA, 1971.

JORNAIS E REVISTAS

1. JORNAL O GLOBO. Rio de Janeiro, 08/08/1972.
2. O ESTADÃO DE SÃO PAULO. São Paulo, 11 de fevereiro de 2010.

3. GILBERTO Gil completa 70 anos nesta terça-feira. Estadão.com.br. Cultura. 26 jun. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,gilberto-gil-completa-70-anos-nesta-terca-feira,891760,0.htm>>. Acesso em: 02/08/2013.
4. O GLOBO. Rio de Janeiro, 28 dez. 2010.
5. JORNAL DO COMÉRCIO. Rio Grande do Norte, 1º mai. 1968.
6. JORNAL OPINIÃO. Página Comunicação. Teresina, 31 jan. 1971.
7. NAVILOUCA. Revista de Arte. Rio de Janeiro: Ed. Gernasa, s/d.
8. BONDINHO. São Paulo, nº. 34, Arte e Comunicação, 03/02 a 16/02 de 1972, p.34.
9. A TARDE. Salvador - BA, 1º jun. 1984.
10. FOLHA DA TARDE. 7 jun. 1968. Disponível em: <<http://tropicalia.uol.com.br/site/.php>>. Acesso em: 21/08/2009.
11. BRAVO. São Paulo, ano 15, nº 184, Editora Abril, dez./2012.
12. JORNAL O DIA. Teresina, 31 ago. 1966.
13. JORNAL O DIA. Teresina, 10 fev. 1972.

DEPOIMENTOS

Depoimento de Luiz Gonzaga, disponível no álbum “O melhor de Luiz Gonzaga: melodias cifradas para guitarras, violão e teclados”. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

Depoimento de Luiz Gonzaga, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Fita cópia 18.1.

Depoimento de Durvalino Couto Filho, em entrevista concedida ao autor em 16 de janeiro de 2014.

FILMES E PROGRAMAS DE TV

ARAÚJO NETO, Torquato Pereira de (Direção). **O Terror da Vermelha**. Curta-metragem. 28min. Teresina, 1971-1972.

CARDOSO, Ivan (Direção). **A múmia Volta a Atacar**. Curta-metragem. 3min07seg. Rio de Janeiro, 1972.

_____. **Torquato Neto: o Anjo Torto da Tropicália**. 25min. Documentário. Rio de Janeiro, 1992.

COLLECTOR'S STUDIOS. **Alma do Sertão**. Teresópolis - RJ, s/d. Disponível em: <http://www.collectors.com.br/CS05/cs05_11a.shtml>. Acesso em: 30/06/2013.

FERREIRA, Lírio (Direção). **O Homem que Engarrafava Nuvens**. DVD - Documentário. 1h25min. Brasil, 2008.

REDE GLOBO. **Programa Fantástico**. Centenário de Luiz Gonzaga 2012. Programa exibido dia 14/10/2012 – 3min01s a 3min49s. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=x91-MmGN5PY>>. Acesso em: 16/04/2013.

_____. **Programa Fantástico**. Centenário de Luiz Gonzaga. 03min47seg. Rede Globo, 07 out. 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HKqg2r7Tu78>>. Acesso em: 30/10/2013.

ROCHA, Glauber (Direção). **Deus e o diabo na terra do sol**. Filme. 125min. Rio de Janeiro, 1964.

ROIZENBLIT, Sérgio (Direção). **O Milagre de Santa Luzia**. DVD - Documentário. Brasil, 2008.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo (Diretores). **Uma noite em 67**. Filme Documentário. Brasil, 2010.

WADDINGTON, Andrucha (Diretor). **Eu, Tu, Eles**. Filme/ DVD. 1h44min. Columbia TriStar Filmes do Brasil e Conspiração Filmes, 2000. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-24770/>>. Acesso em: 10/12/2013.

ANEXOS

ANEXO 1 – QUADRO DAS SECAS OCORRIDAS NO “NORDESTE”⁹⁰²

ANOS SECOS	DURAÇÃO DAS SECAS (EM ANOS)	TOTAL DE SECAS
1. Século XVI 1559 1564 1583 1587 1592	01 01 01 01 01	05
2. Século XVII 1603 1609 1614 1623-24 1644-45 1652 1666 1692	01 01 01 02 02 01 01 01	08
3. Século XVIII 1710-11 1721-22 1723-28 1736-37 1744-46 1756 1777-78 1782 1790-93	02 02 06 02 02 01 02 01 04	09
4. Século XIX 1803-04 1808-10 1814 1817 1824-25 1833 1844-46 1860 1877-79 1888-89 1898	02 03 01 01 02 01 03 01 03 02 01	12
5. Século XX 1900 1903-04 1915 1919 1931-32 1942 1951-53 1958 1966 1970 1976 1979-83	01 02 01 01 02 01 03 01 01 01 01 05	12

⁹⁰² SOUZA, Itamar de; MEDEIRA FILHO, João. **Os Degredados Filhos da Seca** – uma análise sócio-política das secas no Nordeste. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983. ALMEIDA, Joaquim Américo de. **A Paraíba e seus problemas**. Paraíba: Imprensa Oficial, 1923. DE CARLÍ, Gileno. **Séculos de Seca**. Recife: Cia. Editora de Pernambuco, 1984. ALVES, Joaquim. **Histórias das Secas** (século XVII a XIX). 2ª ed. Coleção Mossoroense, vol. CCXXV. Mossoró: Fundação Guimarães Duque/ ESAM/ Assembleia Legislativa do Rio Grande do Norte, 1982. SOBRINO, Thomáz Pompeu. **Histórias das Secas** (século XX). 2ª ed. Coleção Mossoroense, vol. CCXXVI. Mossoró: Fundação Guimarães Duque/ ESAM/ Assembleia Legislativa do Rio Grande do Norte, 1982.

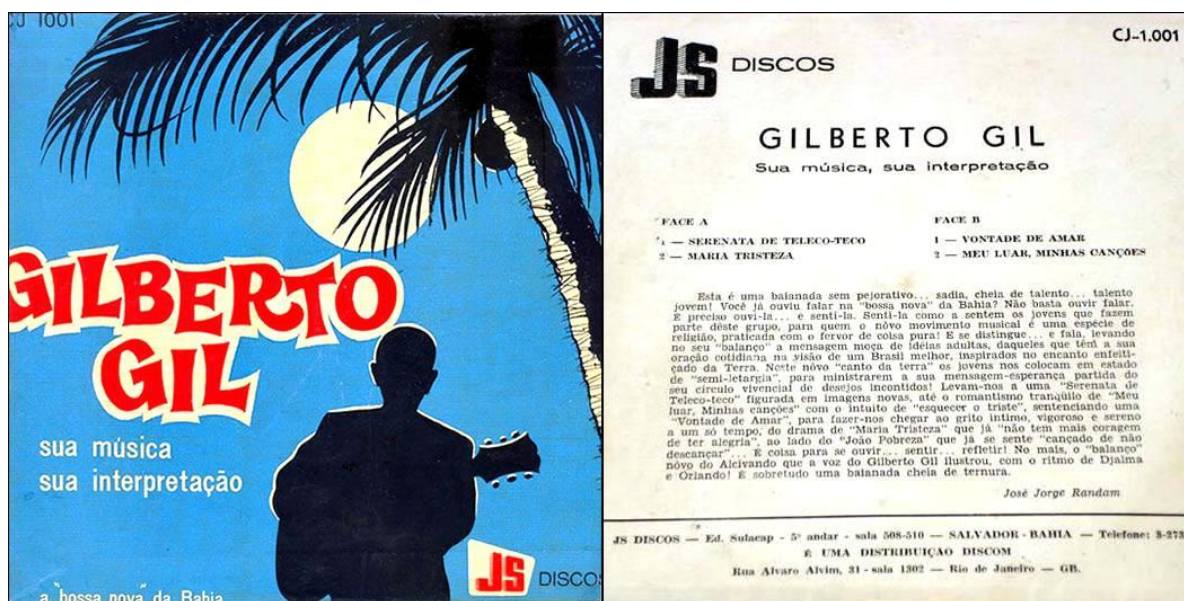
ANEXO 2 – HARMÔNICA: PATENTEADA POR CHRISTIAN FRIEDRICH LUDWIG BUSCHMANN (1805-1864)



"Trossinger Mundharfe" (um 1827)

Figura 22 – Harmônica de 1827.⁹⁰³

ANEXO 3 – COMPACTO “GILBERTO GIL - SUA MÚSICA, SUA INTERPRETAÇÃO”



Figuras 23 e 24 – Capa e contracapa do compacto “Gilberto Gil – Sua música, sua interpretação”, 1963, JS Discos.⁹⁰⁴

⁹⁰³ MONICHON, Pierre: *L'accordéon*. Payot: Lausanne, 1985, p.28.

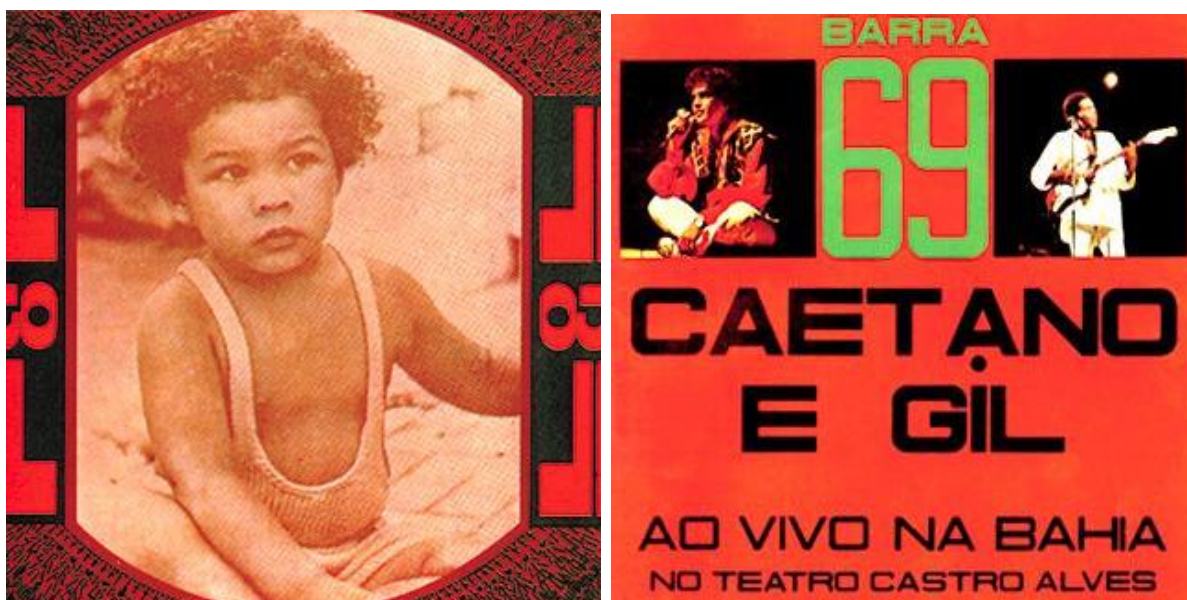
⁹⁰⁴ A gravação desse compacto duplo – EP – com quatro músicas ocorreu em dezembro de 1963 pela JS Discos. Foi seu disco oficial de estreia. Cf.: MUSICASTÓRIA. *Música brasileira* - desde 1954. Disponível em: <<http://www.musicastoria.com/rock-brasil-musica-jovem-brasileira-desde-1954-veja-e-ou%C3%A7a/a16/>>. Acesso em: 30/08/2013.

ANEXO 4 – COMPACTO “GILBERTO GIL” E LP “LOUVAÇÃO”



Figuras 25 e 26 – (à esquerda) Compacto “Gilberto Gil - Roda e Procissão de Arena Canta Bahia”, RCA Victor, 1966; (à direita) LP “Louvação”, Gilberto Gil, Philips, 1968.

ANEXO 5 – LP’S “EXPRESSO 2222” E “BARRA 69”



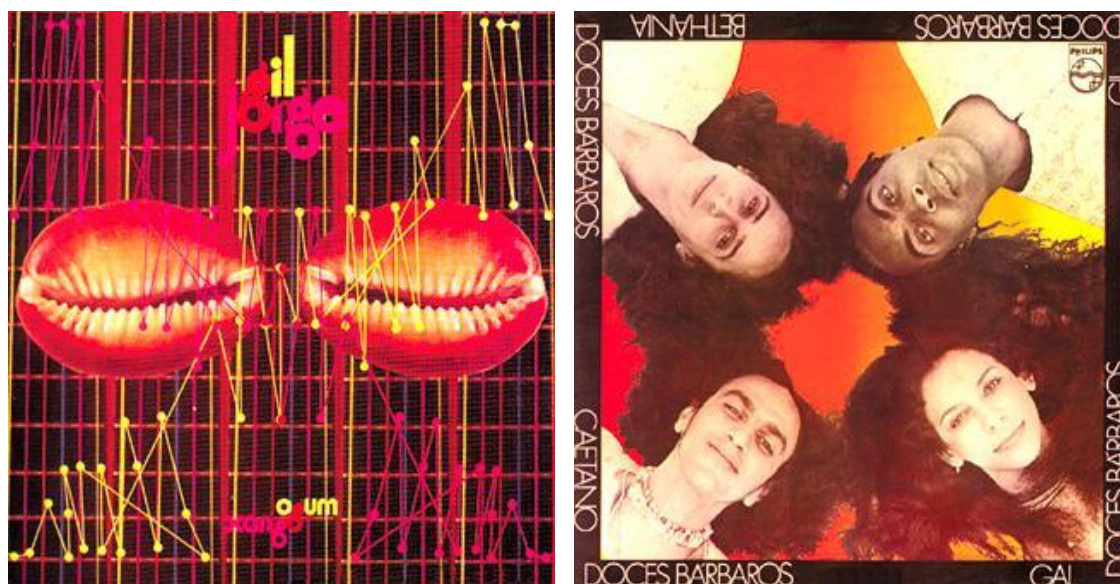
Figuras 27 e 28 – (à esquerda) LP “Expresso 2222”, Gilberto Gil, Philips, 1972; (à direita) LP “Barra 69”, Caetano e Gil, Philips, 1972.

ANEXO 6 – LP’S “REFESTANÇA” E “REFAVELA”



Figuras 29 e 30 – (à esquerda) LP “Refeſtança”, Gilberto Gil e Rita Lee, Som Livre, 1977; (à direita) LP “Refavela”, Gilberto Gil, Philips, 1977.

ANEXO 7 – LP’S “GIL JORGE OGUM XANGÔ” E “DOCES BÁRBAROS”



Figuras 31 e 32 – (à esquerda) LP “Gil Jorge Ogum Xangô”, Jorge Ben e Gil, Philips, 1975; (à direita) LP “Doces Bárbaros”, Caetano, Gal, Gil e Maria Bethânia, Philips, 1976.

ANEXO 8 – LP'S “Nightingale” e “Parabolicamará”



Figuras 33 e 34 – (à esquerda) LP “Nightingale”, Gilberto Gil, WEA Discos, Los Angeles, 1979; (à direita) LP “Parabolicamará”, Gilberto Gil, WEA Discos, 1992.

ANEXO 9 – LP “Tropicália 2” e CD “Quanta”



Figuras 35 e 36 – (à esquerda) LP “Tropicália 2”, Caetano Veloso e Gilberto Gil, Philips, 1992; (à direita) CD “Quanta”, Gilberto Gil, Warner Music, 1997.

ANEXO 10 – CD'S “Gil & Milton” e “As canções de eu tu eles”



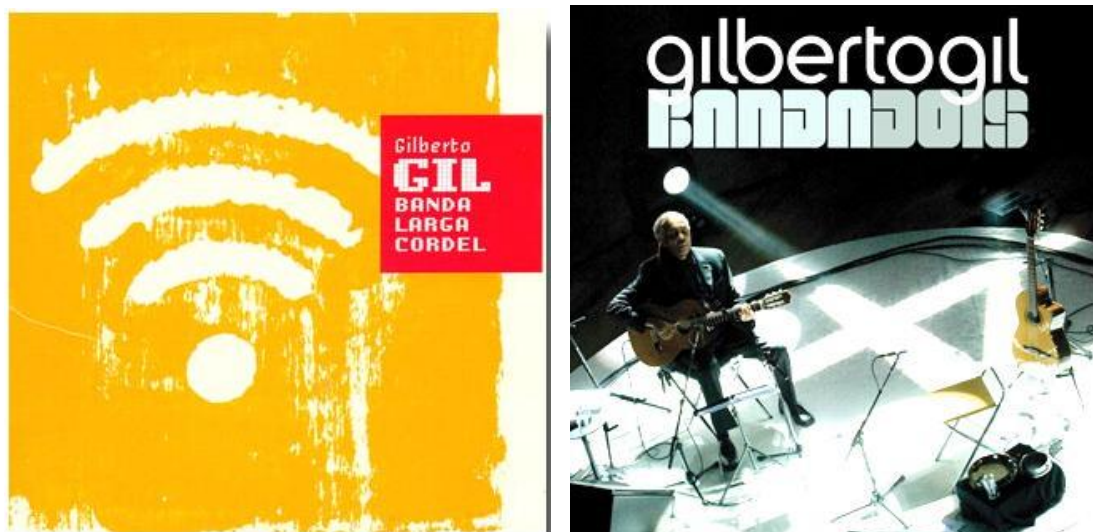
Figuras 37 e 38 – (à esquerda) CD “Gil & Milton”, Gilberto Gil e Milton Nascimento, Warner Music, 2000; (à direita) CD “As canções de eu tu eles”, Gilberto Gil, Warner Music, 2000.

ANEXO 11 – CD'S “São João vivo” e “Kaya N'Gan Daya”



Figuras 39 e 40 – (à esquerda) CD “São João vivo”, Gilberto Gil, Warner Music, 2001; (à direita) CD “Kaya N'Gan Daya”, Gilberto Gil, Warner Music, 2002.

ANEXO 12 – CD'S “Banda Larga Cordel” e “BandaDois”



Figuras 41 e 42 – (à esquerda) CD “Banda Larga Cordel”, Gilberto Gil, Warner Music, 2008; (à direita) CD “BandaDois”, Gilberto Gil, Geléia Geral/ Warner, 2009.

ANEXO 13 – CD'S “Fé na Festa” e “Fé na Festa ao Vivo”



Figuras 43 e 44 – (à esquerda) CD “Fé na Festa”, Gilberto Gil, Geléia Geral/ Universal, 2010; (à direita) CD “Fé na Festa ao Vivo”, Gilberto Gil, Geléia Geral, 2009.

**ANEXO 14 – QUADRO DAS REGRAÇÕES DA CANÇÃO
“LAMENTO SERTANEJO” (GILBERTO GIL E DOMINGUINHOS)⁹⁰⁵**

"Um barzinho, um violão", Alcione, Universal
 "A voz do bandolim", Armandinho, Vison
 "MPB collection - Gilberto Gil", Arthur Moreira Lima, Sony
 "Banda Moxoto", Banda Moxoto, Playarte
 "Samba de gringo", Bina e Ehud, Comercial Urban
 "Um chorinho diferente", Chorões da Paulicéia, Atração
 "Um lugar", Christina Guedes, independente
 "Songbook Gilberto Gil", Djavan, Lumiar
 "Banquete dos mendigos", Dominginhos, Biscoito Fino
 "A arte de Dominginhos", Dominginhos, Universal
 "Dominginhos", Dominginhos, Velas
 "Baião de Dois", Elba Ramalho e Dominginhos, BMG
 "Todos domingos", Flávia Bittencourt, independente
 "Viola nordestina", Heraldo do Monte, Kuarup
 "Ito Moreno", Ito Moreno, Veleiro
 "Viola Urbana", João Araújo, Tratore
 "Assanhado", Madeira de Vento, Centro Popular de Cultura
 "Reparo na canção", Madrigal em casa, independente
 "Clássicos do forró", Marcos de Olinda, CID
 "Sanfona brasileira", Marcos Faria, Atração
 "Imitação da vida", Maria Bethânia, EMI
 "50 anos de forró", Marinês e sua gente, BMG
 "Na Lapa", Nicolas Krassik, Rob Discos
 "Peba na pimenta", Quinteto violado, Fundação Quinteto Violado
 "Viva Dominginhos", Sandro Haick e Luciano Magno, independente
 "Feijoada Completa", Tira Poeira, Biscoito Fino
 "MPB Forró", Toninho Ferragutti, MCD
 "Nação nordestina", Zé Ramalho, BMG
 "Zé Ramalho ao vivo", Zé Ramalho, BMG

⁹⁰⁵ GILBERTO GIL. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=43>. Acesso em: 11/12/2013.

ANEXO 15 – LP “EDU E BETHANIA”



Figura 45 – As canções “Lua Nova”, “Prá Dizer Adeus” e “Veleiro”, de Torquato Neto e Edu Lobo, integram o LP “Edu e Bethania”, Elenco, 1967.

ANEXO 16 – CAPA DA REVISTA NAVILOUCA

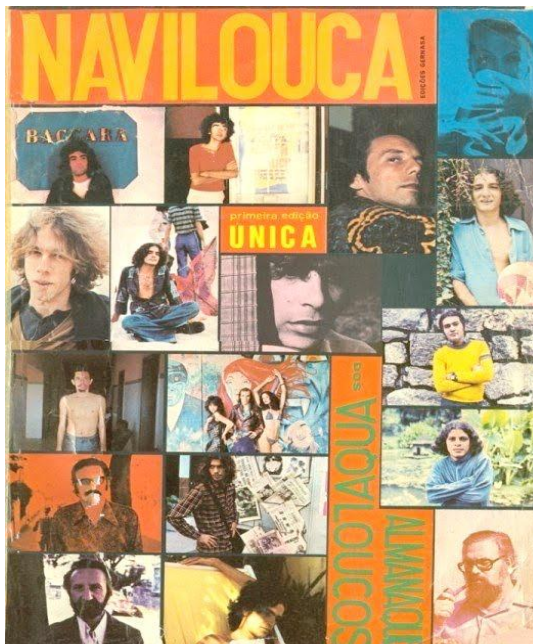


Figura 46 – Capa da Revista Navilouca – Primeira Edição – Única. As imagens são fotografias de Torquato e de vários artistas com a expressão “Almanaque dos Aqualoucos”.⁹⁰⁶

⁹⁰⁶ MODO DE USAR. **Torquato Neto** (1944- 1972). Série "Sintonia de nossa Sincronia": Torquato Neto. 2 mar. 2008. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/03/torquato-neto-1944-1972.html>>. Acesso em: 12/12/2013.

ANEXO 17 – JORNAL GRAMMA



Figura 47 – Capa do jornal *Gramma*.⁹⁰⁷

ANEXO 18 – LP “TITÃS GO BACK”

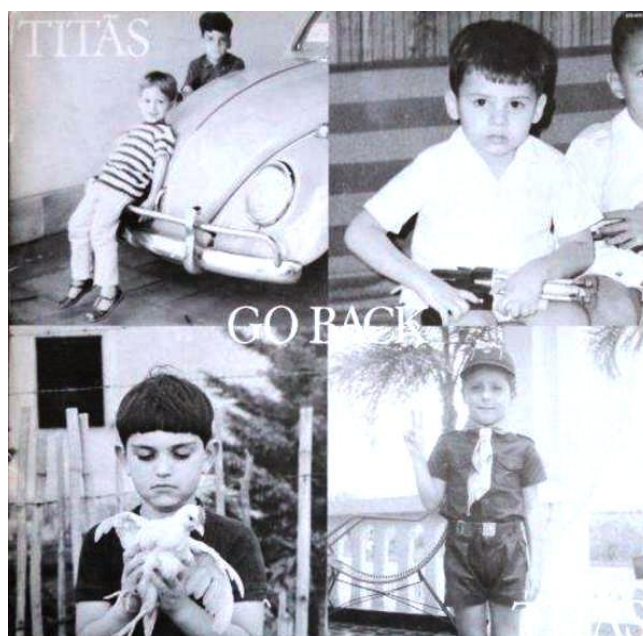


Figura 48 – A canção “Go Back”, de Torquato Neto e Sérgio Britto, faz parte do LP “Go Back”, dos Titãs, WEA, 1988.

⁹⁰⁷ Como se observa, na imagem o homem arrancava as próprias vísceras ao mesmo tempo que dialogava com a expressão “Fazer jornal no Piauí é desdobrar fibra por fibra o coração”. BIOGRAFIAS. **Torquato Neto** – Poeta. Disponível em: <<http://www.biografia.inf.br/torquato-neto-poeta.html>>. Acesso em: 12/12/2013.