



## **ENTRE VERSOS E POESIAS: PARA CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE SERTANEJA NORDESTINA BRASILEIRA**

Salatieu Magno Siqueira Alves

Mestrando em História

UNICAP

salatieldecamarao@gmail.com

**RESUMO:** Na década de 1960, um novo estilo musical brasileiro surgiu e foi denominado “Forró”; inspirado pela cultura sertaneja nordestina brasileira e formado a partir de seus elementos, com o propósito de conquistar um crescente público migrante que se estabeleceu em São Paulo e no Rio de Janeiro devido ao processo de urbanização e industrialização dessas cidades. O projeto de pesquisa, que encontra-se em andamento, debruça-se sobre o processo de criação deste estilo, que foi encabeçado pelos compositores e letristas: Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas. A intenção de seus criadores era, entre outras, a de sensibilizar os migrantes nordestinos, por meio de um sentimento de saudade e ligação com sua terra natal, fortalecido pela memória individual de cada um; ou seja, despertando-lhes lembranças que muitas vezes soavam dolorosas. Assim, eles juntos estabeleceram um produtivo discurso tradicionalista plural do Nordeste em formato de pronunciados inspirados no regionalismo com um texto informativo. Estudaram possibilidades para adaptar o folclore aos padrões e gostos urbanos; ou seja, massificando a cultura popular e por fim industrializá-la, assim, renovando, transformando, modernizando a música “nordestina”.

**Palavras-chave:** Música; Identidade; Cultura.

As informações inseridas neste trabalho têm por objetivo dialogar sobre a construção de uma identidade sertaneja nordestina brasileira por meio de conceitos lineares e generalidades de fatos históricos que nos permitirão ter uma visão mais ampla do significado da expressão Forró Pé de Serra. Por meio deste entendimento, buscaremos compreender partindo do princípio de que quando falamos sobre Forró Pé de Serra ou Forró de Raiz, diz respeito a tudo aquilo produzido por um grupo social específico, seja no plano material ou no plano imaterial, desde artefatos e objetos, até ideais e crenças; e ao mesmo tempo toda habilidade humana empregada socialmente em cada um dos segmentos fundamentados como matrizes. É interessante ressaltar que temos dentro desta cultura, momentos sociais distintos que se completam dentro de seu processo de continuidade.

O historiador paraibano Durval Muniz de Albuquerque Júnior enfatiza que a “elaboração” de uma identidade sertaneja nordestina brasileira não aconteceu de uma forma ordenada. Ela ocorreu dentro de um processo fragmentário que só se torna coeso através do ideário regionalista “confeccionado” no Nordeste nas primeiras décadas do século XX. Para que ela se constituísse numa unidade imagética e discursiva, foi necessário que antes inúmeras práticas e discursos “nordestinizantes” surgissem de maneira dispersa, para serem reunidos num momento subsequente. Esse entendimento ocorreu mediante uma “costura” de discursos e imagens, influenciada pelas circunstâncias históricas e econômicas do país (ALBUQUERQUE, 2009). Por meio destes fatos compreendemos que essa construção de uma identidade sertaneja nordestina propostas nas canções confeccionadas para os gêneros musicais pertencentes ao Patrimônio Imaterial Brasileiro, denominado de Forró Pé de Serra, é um caminho que passeia por paisagens distintas das quais originam pesquisas e trabalhos acadêmicos de grande relevância para levar ao público um entendimento detalhado sobre o conceito de Forró Pé de Serra, com o propósito de reforçar sua importância cultural.

Por meio disto, destaco alguns trabalhos compatíveis ao objetivo deste trabalho, o primeiro foi intitulado: *A invenção do Nordeste e outras artes* (2006), do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior. O autor faz uma análise a respeito da questão regionalista, dando ênfase ao espaço no aspecto cultural e político. Como também analisa um conjunto de ideias de Nordeste, que se define como um serviço de reconstrução desta

região, gestadas por vários escritores e artistas dos quais Gonzaga, Humberto e Dantas se encontram dentre eles. O segundo trabalho é do artista plástico, escritor e compositor Bené Fonteles, que assina como organizador do livro *O Rei e o Baião* (2010); este livro narra a história de Luiz Gonzaga, e destaca a sua relevância na cultura brasileira por meio de um diálogo entre a antropologia, a sociologia, a linguística, a musicologia e a mitologia.

Todavia, existe um hiato no corpo da história da cultura brasileira, pois não há uma historicização sobre como foi realizado o processo de criação e quais os elementos que foram condensados como uma identidade sertaneja nordestina brasileira através de canções respectivas aos gêneros musicais referentes ao estilo Forró Pé de Serra para o mercado fonográfico. Justificamos assim, a importância de ampliar a discussão sobre a construção de um estilo musical urbanizado<sup>1</sup> por meio de uma adaptação do folclore sertanejo nordestino aos padrões e gostos urbanos, ressignificando o folclore e a tradição; ou seja, massificando a cultura popular, influenciada pela indústria fonográfica no Brasil, ou seja, através de uma análise histórica difundida no conceito que foi a indústria fonográfica quem adotou uma categorização sobre uma cultura específica denominada Forró Pé de Serra. Ele deve ser compreendido na sua generalidade a partir do significado do contexto sociocultural, histórico, econômico e essencialmente político.

O Forró de Raiz surgiu a princípio como uma manifestação em repúdio a uma ordem dominadora, buscando um progresso social por meio da superação contra a opressão, a desigualdade, e a exploração de uma parte da sociedade. Sinteticamente, Forró Pé de Serra foi no seu primeiro momento de urbanização uma expressão política de grupos igualitários, que se mobilizam em defesa de interesses específicos frente a outras classes sociais ou ao próprio Estado por meio das artes. Foi uma mobilização política em torno de questões e interesses de base sociocultural e econômica. Sendo assim, os conceitos estabelecidos como tradições por esta cultura, foram criados a partir dos processos dinâmicos de transformações entre aspectos materiais e imateriais da vida social de um grupo distinto, expressada entre as sociedades contemporâneas por meio das artes, como: música; dança; pintura; literatura dentre outros.

---

<sup>1</sup> O termo urbanizado – é uma ressignificação do folclore, uma produção artística com a finalidade de introduzir um elemento cultural dentro do segmento de mercado fonográfico, adaptando o mesmo a uma massificação, dentro dos padrões e gostos urbanos, tornando-o um produto industrializado.

Levando em consideração que Gonzaga transportou das memórias folclóricas sertanejas nordestinas<sup>2</sup> através da intuição sensível uma abdução<sup>3</sup> dos elementos sonoros que codificados constituíram uma identificação sensorial, dentro de uma lógica de cadências de caráter modal<sup>4</sup> e uma percepção rítmica<sup>5</sup> distinta, absorvida pela sua vivência nas festas comunitárias e nas diversas celebrações profanas e religiosas em sua terra natal (Exu-PE), tanto como ouvinte como músico; isto é, Gonzaga trouxe consigo a sonoridade modal, absorvida pela sua vivência e atuação profissional como sanfoneiro na região onde nasceu, e está sonoridade foi “friccionada<sup>6</sup>” com as referências tonais que o músico foi adquirindo durante sua atuação no *mangue*, principal bairro do meretrício carioca, onde trabalhou em diversos bordéis. Mas, principalmente dentro de seu cotidiano de instrumentista na gravadora RCA Victor, onde teve contato com grandes maestros e músicos virtuosos, e igualmente nas rádios.

Em suma, através deste trabalho iremos nos debruçar sobre a construção de uma identidade sertaneja nordestina brasileira mediante propostas narradas nas canções confeccionadas para os gêneros musicais pertencentes ao Patrimônio Imaterial Brasileiro, denominado de Forró Pé de Serra. O historiador Albuquerque Jr. afirma que a abordagem embora muito próximo da visão tradicionalista e política da região Nordeste, no sentido discursivo, se fez e emergiu enquanto linguagem estética, entre campo e a cidade, dentre o arcaico e o moderno, o periférico e o hegemônico, enredada às estratégias de sobrevivência de milhares de migrantes.

“Gonzaga foi, pois, o artista que, por meio de suas canções, instituiu o Nordeste como um espaço da saudade. Embora não aquele Nordeste com saudade da escravidão, do engenho, das casas-grandes; mas o Nordeste da saudade do sertão, de sua terra, de seu lugar. Saudade de seus cheiros, seus ritmos, suas festas, suas alegrias, suas sensações corporais... Um Nordeste humilde, simples, resignado, fatalista, pedinte. E, ao mesmo tempo, um Nordeste de grande “personalidade cultural”. Um lugar que quer conquistar um lugar para sua cultura em nível nacional, que quer mostrar para o governo e para os do Sul que existe, que tem valor, que é viável. O espaço da cultura brasileira contra as estrangeirices do Sul (2009. p. 164).

---

<sup>2</sup> Melodia – significa uma sequência de notas de diferentes sons, organizadas numa determinada forma, de modo a fazer “sentido musical” para quem escuta.

<sup>3</sup> Abdução – significa buscar uma conclusão pela interpretação racional de sinais, de indícios, de signos; ou seja, uma espécie de intuição, mas que não se dá de uma só vez é realizado passo a passo para chegar a um remate.

<sup>4</sup> O termo modal – significa uma construção de uma série de sons melódicos pré-definidos.

<sup>5</sup> O termo percepção rítmica – é a capacidade de perceber as divisões como parte de uma linguagem musical.

<sup>6</sup> O termo ficção – dentro do conceito teórico musical significa utilizar o conhecimento técnico aplicado em um estilo ou gênero musical, e empregar em outro gênero.

Segundo a historiadora soteropolitana Jurema Mascarenhas Paes, o Forró foi móvel e movediço, pois se fez no campo da vivência, entre concessões e atritos, se transformando de acordo com a lógica embrionária fluida, não linear, da mestiçagem. Isto é, o Forró chamou atenção para os problemas do povo nordestino, para as suas tradições e suas possibilidades, referências e visões de mundo. Ressalto, que Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas através deste estilo musical e seus gêneros, trouxeram à tona mas do que um fenômeno de resistência cultural, o Forró participou da atualização de todo o arquivo cultural do migrante diante das novas condições sociais que enfrenta nas grandes cidades (GRUZINSKI, 2001. p.61). É de notório saber que Luiz Gonzaga foi o transmissor dos temas sertanejos para seus parceiros.

Isto é, Gonzaga criou um Nordeste através da indústria fonográfica para realimentar a memória dos migrantes fazendo uma conexão entre o passado e o momento de êxodo das populações rurais para os centros urbanos, como é narrado, por exemplo: na canção “Pau de Arara” (gênero – baião), lançada em 1952, dos compositores Luiz Gonzaga e Guio Moraes. Dentro de uma linguagem poética, essa canção, expõe o drama de milhares de migrantes sertanejos para os centros urbanos nos caminhões pau de arara. O personagem citado na letra da canção informa que levou na sua bagagem elementos que representavam sua identidade cultural e regional. São destacados os instrumentos: triângulo, gonguê e zabumba; os quais são referências fundamentais para a execução de ritmos de gêneros musicais nordestinos, que são citados na sequência, são eles: xote, maracatu e baião.

“Quando eu vim do sertão  
 seu môço, do meu Bodocó  
 A malota era um saco  
 e o cadeado era um nó  
 Só trazia a coragem e a cara  
 Viajando num pau-de-arara  
 Eu penei, mas aqui cheguei  
 Trouxe um triângulo, no matolão  
 Trouxe um gonguê, no matolão  
 Trouxe um zabumba dentro do matolão  
 Xóte, maracatu e baião  
 Tudo isso eu trouxe no meu matolão”.

A musicista cearense, a Dra. Elba Braga Ramalho, afirma que é fundamental ressaltar as diferenças entre as concepções poéticas daqueles que pertencem à cultura de tradição oral e até mesmo as culturas que interiorizou os instrumentos da escrita e da leitura. Nas culturas de tradição oral, o processo de conceber ideias ocorre a partir da

relação de causa e efeito, ou seja, pelo acréscimo de uma ideia a outra. Por isso é que, frequentemente, se observa na poesia rural do Nordeste do Brasil um processo de criação coletiva que bem se adapta ao modo de concepção de causa e efeito (FONTELES, 2010. p. 149). Compreendendo essa particularidade distinta, podemos analisar a criação desta identidade feita por meio uma contextualização que introduziu um fluxo de signos em uma linguagem direta, dentro de um conjunto de circunstâncias em que se produziram três metas, ou seja; funções correspondentes:

1. Domínio do discurso: refere-se ao que está acontecendo, à natureza da ação social.
  2. Relações do discurso: refere-se à natureza dos participantes envolvidos na interação.
  3. Modo do discurso: refere-se às funções particulares que são determinadas pela língua na situação observada.
- 
1. O texto trouxe à tona a experiência de um povo pobre, buscando afirmar o que consideravam “uma cultura marginalizada”. Mais do que reproduzir a visão tradicional camponesa, ajudou essa cultura a se atualizar e reafirmar-se em outro nível. Longe de ser uma visão do passado, é uma visão do presente, de um grupo social e regional marginalizado, que resiste à destruição completa de seus territórios tradicionais, mas que para isso tem de construir novos territórios que, imaginariamente, continuam os anteriores.
  2. No sentido discursivo, surgiu como uma narrativa estética sobre a permanência da saudade, assim como, a resistência perante a mudança entre o interior e o subúrbio, atrelada às relações de negociações e conflitos, de atrito e fluidez que permearam a sua existência e sua vida cotidiana, cheia de contradições. Destacando assim, os seus problemas e suas possibilidades, contudo, simultaneamente demonstrando suas tradições, suas referências e visões de mundo.
  3. Função – primeiramente descreveu o objetivo, neste caso, abordava sobre os valores do povo nordestino, como: seu amor por sua terra, a sua fé e devoção, a resistência do povo sertanejo, a sua ligação com a família, costumes morais do povo nordestino. Secundariamente falou sobre a emigração do nordestino e o sentimento de saudade da sua terra de origem, da sua família que permaneceu no nordeste, falou sobre a diferença da forma de viver do povo da região urbana para o povo do interior.

- 3.1. O argumento – que é a peça secundária da função, foi direcionado ao povo nordestino com uma expressão musical que recuperasse sua alto-estima, seu valor cultural e postasse perante a sociedade brasileira sua verdadeira imagem.
- 3.2. Estrutura – a forma empregada foi através do cancionero popular tradicional, utilizando duas técnicas específicas, são elas: o estilo declamatório de cantar e a estrutura simétrica de frases articuladas. Foram urbanizadas as canções com estrutura em estrofes que é uma característica muito comum aos desafios dos cantadores nordestinos. O texto é construído com uma estrutura “AB” que consiste de uma quadra com dois versos de sete sílabas cada um, é importante salientar que, na estrutura estrófica como um todo, ocorre um processo de “afunilamento” formal, como também alternâncias entre a terminação poética feminina e masculina entre palavras paroxítonas ou oxítonas.

Zé Dantas e Luiz Gonzaga inspirados no sentimento de saudade dos migrantes em relação aos seus costumes na zona rural e de suas lembranças das tradições de sua terra. Lança em 1961, a canção “Pisa no Pilão” (gênero – baião), transmitindo informações sobre atividades no trato do milho, com características instrumentais que lembram a batida no bojo da viola dos repentistas, forma primitiva do baião.

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

Outro evidente traço da relação entre os rojões, as loas (poesias dos povos ancestrais) e as adaptações realizadas para a estrutura constituída pela teoria musical, chamada de canção, são as narrativas pronunciadas através das superstições oriundas do comportamento das aves da região, nas diversas épocas do ano. A canção “Acauã”, gravada em 1952, exemplifica esse fato de forma perfeita.

“Acauã vive cantando  
 Durante o tempo do verão  
 No silêncio das tardes agoirando  
 Chamando a seca pro sertão.

Teu canto é penoso e faz medo  
 Te cala Acauã  
 Que é pra chuva voltar cedo.  
 Toda noite no sertão  
 Canta o João-Corta-Pau  
 A coruja mãe da lua  
 A peitica e o bacurau  
 Na alegria do inverno  
 Canta sapo, jia e rã  
 Mas na tristeza da seca  
 Só se ouve Acauã”.

Da mesma forma que as aves, também os bichos com suas histórias fantásticas, estão ajustados dentro desse contexto folclórico. Bichos oriundos, tanto da literatura brasileira em geral, quanto na de cordel, como é o caso de “o gato misterioso”, “o sapo do Cariri” ou da “Jaçanã”, que se tornou má, percebidos com o humor sutil e bastante característico do improvisado do nosso cantador-embolador. A canção “Siri Jogando Bola”, gravada em 1956, confirma isso.

“Lá no mar  
 Vi dois Siris jogando bola  
 Lá no mar  
 Vi dois Siris bola jogá.  
 Fui passeá  
 No país do Tatu-Bola  
 Onde o bicho tem cachola  
 E até sabe falá....”

Também são abordados nas canções de Luiz Gonzaga e Zé Dantas os costumes comportamentais de festejos do interior sertanejo nordestino brasileiro, com o intuito de resgatar na memória sensorial do migrante, um sentimento de saudade dos costumes efetuados em sua terra de origem, onde geralmente permanece alguns de seus familiares. Exemplo a canção: “Derramaro o Gai”, gravado em 1956:

“Eu nesse côco num vadeio mais  
 Apagaro o candieiro, derramaro o gai.  
 Apagaro o candieiro, derramaro o gai  
 Coisa boa nesse escuro, já sei que não sai  
 Já não estão mais respeitando nem eu que sou pai  
 Pois me deram um beliscão, quase a calça cai  
 Por isso nesse coco não vadeio mais”.

O pesquisador paraibano, Prof. Dr. João Baptista Siqueira relata em seu livro sobre o folclore, “Cariris do Nordeste” de 1978, que esse comportamento abordado na canção de Gonzaga e Zé Dantas era comum (tradição) nos costumes do interior Nordeste. Sobre isto Siqueira narrou: “De repente, em meio à alegria geral, um encrenqueiro resolve aprontar alguma confusão e promove escuridão no recinto. Nesse momento alguém grita: Apagaram o candieiro e derramaro o gás”.

Concluindo, devo destacar que sobre a batuta de Gonzaga, Humberto e Zé Dantas uma criação musical sem precedentes nasceu na história da música popular brasileira; eles renovaram, transformaram e modernizaram a música “nordestina” amplificando-a pelo rádio e ampliando o seu campo de memória. Friso, que durante décadas surgiram ininterruptamente discípulos, que propagaram e propagam a visão imaginária do Nordeste, seu povo, sua paisagem e sua cultura através do estilo musical Forró e seus gêneros, que foram fundamentados na saudade e na tradição por Gonzaga, Humberto e Zé Dantas, que ilustraram dentro de um processo diversificado o ideário regionalista que foi reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – IPHAN como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil<sup>7</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

BOSCO, S.H; JORDÃO NETTO. A. **Migrações**. - São Paulo: SEAGRI, 1967.

DREYFUS, Dominique. **A vida do viajante a saga de Luiz Gonzaga**. - São Paulo: Editora 34, 1996.

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

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

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

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró**: a codificação de Luiz Gonzaga. - Recife: Cepe, 2013.

SIQUEIRA, Baptista. **Os Cariris do Nordeste**. João Pessoa: Cátedra, 1978.

## FONOGRÁFICAS

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. **Derramaro o Gai**. São Paulo: RCA, 1954. L. B (Reg. Nº801656a), 1 disco (10 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.

---

<sup>7</sup> Em setembro de 2015, o IPHAN aceitou a solicitação de registro desse bem cultural e desde então, a comunidade detentora desse saber tem promovido fóruns para auxiliar o IPHAN nesse objetivo. Essa cultura popular se disseminou por todo o Brasil e em vários outros países, despertando o interesse da população mundial.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. **Acauã**. São Paulo: RCA, 1952. L. B (Reg. N°800961a), 1 disco (10 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.

DANTAS, Zé; GONZAGA, Luiz. **Siri jogando Bola**. São Paulo: RCA, 1956. L. B (Reg. N°801740a), 1 disco (10 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.

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

GONZAGA, Luiz; MORAES, Guido. **Pau de Arara**. São Paulo: RCA, 1952. L. A (Reg. N°800936b), 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono.