



FORRÓ E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE SERTANEJA NORDESTINA: POR LUIZ GONZAGA, HUMBERTO TEIXEIRA E ZÉ DANTAS (1947 a 1966)

Salatiel Magno Siqueira Alves

Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP

salatieldecamarao@gmail.com

RESUMO: Este trabalho analisa o processo de criação de um movimento artístico e cultural denominado Forró, inicialmente idealizado pelos compositores e letristas Zé Dantas e Humberto Teixeira, e pelo intérprete, compositor e letrista Luiz Gonzaga, com significativa contribuição posteriormente dos cofundadores Jackson do Pandeiro e Pedro Sertanejo. A pesquisa investigou como o Forró foi capaz de expressar, promover e consolidar uma identidade sertaneja nordestina brasileira. Os resultados desta pesquisa indicaram que o Forró emergiu como uma resposta às demandas de uma crescente comunidade de migrantes nordestinos. Esses migrantes, atraídos pelo processo de urbanização e industrialização, estabeleceram-se em metrópoles como o Rio de Janeiro e São Paulo. Esses migrantes desempenharam papéis fundamentais na construção das estruturas sociais e econômicas das cidades, mas enfrentavam invisibilidade social e cultural. Nesse contexto, esse movimento tornou-se um espaço de resistência e valorização, desafiando normas preestabelecidas e propondo novas perspectivas sobre questões sociais, históricas e culturais, promovendo mudanças significativas na sociedade da época. Através do Forró, esses migrantes negociaram espaço e visibilidade, inserindo suas tradições e saberes no universo urbano.

Palavras-chave: Música popular nordestina. Forró e identidade. Movimento cultural.

INTRODUÇÃO

O presente estudo visa compreender a construção de uma cultura urbanizada a partir da adaptação da cultura popular sertaneja nordestina brasileira aos padrões e gostos urbanos. Este processo envolve a ressignificação de suas tradições e a massificação cultural, condicionada pela indústria fonográfica no Brasil, no período compreendido entre 1947 a 1966. Segundo os filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer, a indústria fonográfica é parte integrante da "Indústria Cultural". A indústria fonográfica refere-se a empresas e instituições que produzem, distribuem e comercializam gravações de música e som, transformando a arte musical em um produto de consumo em massa. O conceito de "Indústria Cultural", desenvolvido por Adorno e Horkheimer, refere-se aos grandes conglomerados midiáticos globais que controlam os meios de comunicação de massa e utilizam esses meios para padronizar produtos culturais – como músicas, filmes e programas de televisão – além de notícias e serviços. O objetivo dessa indústria é fomentar um ciclo entre a sociedade e o consumo, massificando a produção intelectual e cultural e moldando o comportamento e as ações dos indivíduos de acordo com padrões estabelecidos (ADORNO, 2002).

Conforme argumenta o antropólogo e cientista social argentino Néstor García Canclini (1999, p.163), a identidade de uma nação, grupo social ou movimento é uma narrativa histórica, construída por meio de instrumentos como livros escolares, museus, assim como os rituais cívicos e discursos políticos. Em outras palavras, a identidade não surge espontaneamente, mas é elaborada e moldada ao longo do tempo. Buscando fundamentar a argumentação apresentada na análise, examinaremos a construção da identidade sertaneja nordestina brasileira por meio da canção Estrada de Canindé (Gonzaga; Teixeira, 1950). A obra, composta por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, que posteriormente foi definida como pertencente ao movimento artístico e cultural, chamado: Forró¹ “Pé de Serra²”.

A partir de análises bibliográficas e de pesquisas de campo realizadas junto à comunidade pertencente ao movimento, defende-se o discurso de que as parcerias de Luiz Gonzaga com Humberto Teixeira e, posteriormente, com Zé Dantas foram amplamente reconhecidas como o marco inicial da criação do movimento artístico e cultural denominado Forró. A produção musicográfica resultante dessas colaborações totaliza 55 canções, sendo 19 oriundas da parceria entre Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, e 36 da colaboração entre Zé Dantas e Luiz Gonzaga. Em suma, Dantas, Teixeira e Gonzaga desempenharam um papel fundamental na codificação das matrizes sertanejas nordestinas, promovendo sua gradual urbanização conforme os padrões e os

¹ Com base em análises bibliográficas e pesquisa de campo, compreendemos que o termo "forró" é uma categorização da indústria cultural que abrange tanto um gênero musical quanto seus subgêneros, além das danças associadas a cada um desses subgêneros.

² A partir de incursões bibliográficas e pesquisas de campo, compreende-se que o termo "pé de serra" foi uma categorização difundida por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Jackson do Pandeiro e Pedro Sertanejo. Inspirados pelos moldes da indústria cultural, eles utilizaram essa denominação para identificar um estilo musical e de dança que, segundo eles, representava a essência mais pura do interior do sertão nordestino brasileiro.

gostos das cidades. Esse processo foi amplamente orientado pelos moldes estabelecidos pela indústria fonográfica no Brasil. Assim, a cultura camponesa sertaneja nordestina, juntamente com seu conceito de “tradição”³, foi reformulada e industrializada, adaptando-se às demandas de um mercado cultural em constante transformação⁴. As canções surgiram com o propósito de conquistar o crescente público migrante nordestino que se locomoveu para o Rio de Janeiro e São Paulo, durante o processo de construção, urbanização e industrialização das cidades, isto é, emergiu um novo nicho a ser explorado pelo mercado fonográfico.

Segundo a historiadora baiana, Jurema Mascarenhas Paes (2009, p. 89), esses migrantes, desempenharam papéis importantes na dinâmica de construção das estruturas e engrenagens sociais da cidade, assim como nos contrastes sociais, econômicos e culturais, estavam constantemente presentes, negociando espaços, poderes e conhecimentos. Através desse entendimento, Gonzaga, Teixeira e Dantas, inspirados na cultura popular sertaneja nordestina por meio de elementos do cotidiano no campo, codificaram uma criação musical sem precedentes na história da música popular brasileira. Seu objetivo era despertar no público camponês migrante da região demográfica citada, um engajamento, atraindo essa plateia para consumir um novo produto artístico. Dessa forma, esses compositores e letristas renovaram, transformaram e modernizaram a música “nordestina”, amplificando-a através da rádio e expandindo seu campo de memória por meio do Forró. É importante destacar que o historiador paraibano Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001) justificou que a “elaboração” desta identidade sertaneja nordestina brasileira não aconteceu de uma forma ordenada. Ela ocorreu em um processo fragmentário que só se tornou coesa através do ideário regionalista “confeccionado” no Nordeste nas primeiras décadas do século XX. Segundo Albuquerque Júnior, 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.

Continuamente, Albuquerque Júnior (2001) afirma que esse entendimento foi resultado de uma “costura” de discursos e imagens, influenciada pelas circunstâncias históricas e econômicas do país. Através desses fatos, compreendemos que a construção de uma identidade sertaneja nordestina proposta nas canções elaboradas para o gênero e subgêneros musicais, reconhecidos como

³ A partir de pesquisas bibliográficas, compreendemos que o termo “tradição” se refere a um conjunto de costumes, comportamentos, memórias, crenças e lendas compartilhados entre os membros de uma comunidade. Destaca-se que essa linguagem estabelece um vínculo profundo entre o doador e os receptores, tornando-se parte essencial da identidade e da cultura desse grupo social.

⁴ Eles moldaram signos rítmicos, melódicos, harmônicos, linguísticos, vocais e corpóreo-táteis no movimento dinâmico entre referências da cultura oral nordestina, referências urbanas e a referência nacional-popular estatal. Dessa forma, utilizaram elementos simbólicos nas letras, instigando o subconsciente dos migrantes através de lembranças das relações humanas no campo e do sentimento de saudade, criando uma conexão entre o passado e o momento de êxodo das populações rurais para os centros urbanos. Assim, compreendemos que os três personagens transformaram e modernizaram a música e canção “nordestina”, codificando-a dentro de um processo de urbanização estabelecido pela indústria fonográfica e ampliado pela tecnologia do disco e do rádio.

pertencentes ao Patrimônio Imaterial Brasileiro (SANDRONI, 2021), denominado de Forró, percorre caminhos por paisagens distintas das quais originam pesquisas e trabalhos acadêmicos de grande relevância. Esses esforços visam oferecer ao público um entendimento detalhado sobre o conceito de Forró, com o propósito de reforçar sua importância cultural. No entanto, há uma lacuna na narrativa da história da cultura brasileira, pois não existe uma historicização que explique como ocorreu o processo de criação e quais elementos foram consolidados para formar uma identidade sertaneja nordestina brasileira por meio de canções relacionadas aos subgêneros musicais associados ao estilo Forró “Pé de Serra” no mercado fonográfico. Justifica-se, portanto, a relevância de uma análise histórica que esclareça a hipótese de que foi a indústria fonográfica a responsável por adotar uma categorização para uma manifestação cultural específica, denominada Forró.

Este conceito deve ser entendido em sua plenitude, considerando o significado atribuído pelos contextos socioculturais, históricos, econômicos e, sobretudo, políticos. Sendo assim, nesta análise iremos compreender que o discurso sobre uma identidade sertaneja nordestina, amplamente difundido no início do movimento artístico e cultural por meio dos programas de rádio e das canções de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, foi construído para enaltecer os valores e a cultura do povo nordestino. Por meio de suas letras, esses artistas destacaram aspectos essenciais da vida sertaneja, como o amor à terra natal, a fé e a devoção, a resistência diante das adversidades e a forte ligação com a família. Esse conjunto de valores e narrativas, aliado à musicalidade singular do Forró, conseguiu elevar a autoestima do nordestino, promovendo um sentimento de orgulho e pertencimento, ao mesmo tempo que projetava, para o restante do país, a relevância sociocultural dessa população frequentemente marginalizada. Luiz Gonzaga e seus parceiros literários não se limitaram à exaltação da cultura nordestina, mas apresentaram um discurso de grande alcance que, indiretamente, reverberou entre os camponeses de outras regiões brasileiras.

Ao se reconhecerem nas descrições poéticas das canções — que abordavam tanto os costumes do campo quanto as dinâmicas das relações humanas na cidade —, esses camponeses ou seus descendentes também se sentiram representados. Essa universalidade presente na narrativa de Gonzaga revela não apenas a força de sua mensagem, mas também a profundidade de seu impacto cultural, que transcendeu barreiras geográficas e sociais. Assim, o discurso de identidade sertaneja consolidado por meio da música popular nordestina urbanizada tornou-se um meio de resistência cultural e de valorização das raízes regionais, criando uma ponte entre o tradicional e o moderno, o local e o nacional. Em suma, buscaremos abordar a construção desse discurso de identidade, inicialmente criado por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, e posteriormente fomentado por artistas como Jackson do Pandeiro, Pedro Sertanejo, entre outros cofundadores.

A obra *A Memória Coletiva*, do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), fornece elementos essenciais para compreender a construção de um discurso de identidade regional e de

representatividade, como aquele desenvolvido por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas. A partir dos conceitos de memória autobiográfica e memória histórica, *Halbwachs* demonstra como as narrativas individuais e coletivas se entrelaçam no processo de formação das identidades culturais. Segundo o autor, a memória autobiográfica está enraizada nas experiências pessoais de indivíduos ou grupos específicos, enquanto a memória histórica se refere a um acervo mais amplo e coletivo, composto por elementos transmitidos por gerações e reforçados por práticas culturais. No contexto do movimento artístico e cultural impulsionado por Gonzaga, Humberto e Zé Dantas, essa relação dialética entre memórias se torna evidente.

As composições dos três artistas extraíram elementos da memória autobiográfica de suas vivências no sertão nordestino — a aridez da terra, a força da fé, as festas populares e as relações familiares — para transformar essas experiências em símbolos de uma memória histórica compartilhada. Por meio de suas canções, como: *Asa Branca* (Gonzaga; Teixeira, 1950), *Baião* (Gonzaga; Teixeira, 1949) e *Vozes da Seca* (Gonzaga; Zé Dantas, 1953), conseguiram traduzir as especificidades culturais nordestinas em uma linguagem que ressoava não apenas no Nordeste, mas em todo o Brasil. *Halbwachs* (1990, p. 123) argumenta que, no grupo social, o tempo se estabiliza e as imagens passageiras ganham permanência, tornando-se transmissíveis. No caso do movimento liderado por Gonzaga e seus parceiros, as canções funcionaram como catalisadores dessa estabilização, mobilizando tradições e valores do povo nordestino e projetando-os em uma narrativa acessível e identificável.

Assim, o discurso criado por eles foi além da música: tornou-se um ponto de convergência entre memória individual e coletiva, permitindo que o sertanejo se visse representado e que o restante do país reconhecesse a relevância cultural dessa região. Isto é, eles produziram uma citação de “tradição” por meio de elementos estruturantes para a formação de uma identidade sertaneja nordestina. Por meio do elemento individual, definiram um conjunto de tradições que atuavam normativamente, impondo restrições e padrões de orientação ao indivíduo, padrões socialmente validados, pelos quais os migrantes poderiam interagir com os membros de sua comunidade. Em outras palavras, os artistas buscaram em suas identidades individuais semelhanças e características, o que foi relativamente facilitado pela proximidade geográfica de suas terras natais⁵.

No entanto, a unificação do discurso identitário sertanejo resultou de um ato criativo e deliberado, e não apenas de fatores regionais em comum. Gonzaga, Teixeira e Dantas integraram e

⁵ Gonzaga era do município de Exu pertencente ao sertão do Araripe em Pernambuco, Humberto era da cidade de Iguatu referente ao sertão Central do Ceará e Zé Dantas era da cidade de Carnaíba, que faz parte do sertão do Pajeú no interior de Pernambuco.

ressignificaram elementos diversos de suas vivências locais, adaptando-os para dialogar com uma visão idealizada do sertão nordestino, que ultrapassava as especificidades de suas regiões de origem. Essa síntese cultural, portanto, não se limita a evidenciar a proximidade geográfica entre os sertões pernambucanos, como o Araripe, o Pajeú e o sertão Central do Ceará, mas revela a capacidade desses artistas de articular aspectos locais e transformá-los em símbolos de uma identidade regional mais ampla. Esse processo também incluiu uma mediação com a memória histórica, ampliando o impacto da cultura nordestina por meio dos programas de rádio e da indústria fonográfica.

A memória coletiva, não é estática, mas construída e reconstruída ao longo do tempo em interações sociais. Assim, a obra de Gonzaga, Humberto e Dantas serviu não apenas para narrar, mas para solidificar e perpetuar a identidade cultural nordestina em um contexto nacional, demonstrando a capacidade da arte de interligar memórias e fortalecer representatividades. Segundo a historiadora Jurema Mascarenhas (2009), eles codificaram a poesia rural do sertão nordestino, adaptando-a a uma linguagem acessível e direta. Essa abordagem possibilitou que suas canções atuassem em três níveis: no domínio do discurso, que se refere ao que está acontecendo, ou seja, à natureza da ação social retratada; nas relações do discurso, que dizem respeito à interação entre os participantes envolvidos no contexto comunicativo; e no modo do discurso, que se relaciona às funções específicas determinadas pela língua em relação à situação observada.

O texto revisitou a experiência de um povo pobre, buscando afirmar o que consideravam “uma cultura marginalizada”. Mais do que reproduzir a visão tradicional camponesa, contribuiu para que essa cultura se atualizasse e se reafirmasse em outro nível. Longe de ser uma visão restrita ao passado, trata-se de uma visão presente, de um grupo social e regional marginalizado, que resiste à destruição completa de seus territórios tradicionais. Contudo, para isso, precisa construir novos territórios que, imaginariamente, dão continuidade aos anteriores. Mais do que um fenômeno de resistência, o movimento artístico e cultural Forró, por meio de suas músicas, participou da atualização de todo o arquivo cultural do migrante diante das novas condições sociais enfrentadas nas grandes cidades (GRUZINSKI, 2001, p. 61). O Nordeste de Gonzaga, Humberto e Dantas foi criado para alimentar a memória do migrante nordestino.

No sentido discursivo, o Forró emergiu como linguagem estética, configurando-se como uma forma situada no "entre-lugar" campo-cidade, enredada em estratégias de sobrevivência de milhares de migrantes. Portanto, mesmo permeada de saudade, permanências e resistências às mudanças, essa linguagem foi móvel e mutável, pois se constituiu na vivência, entre concessões e atritos, transformando-se conforme a lógica fluida, não linear, da mestiçagem. O Forró é fértil em relações de negociação e conflito, permeado por atritos e fluidez, características de sua existência e

da vida cotidiana cheia de contradições. Assim, chamou atenção para os problemas, as tradições, as possibilidades, as referências e as visões de mundo do povo nordestino.

Função⁶ – Primeiramente, o discurso descreveu o objetivo, que era abordar os valores do povo nordestino, como o amor à terra, a fé e a devoção, a resistência do sertanejo, a ligação com a família e os costumes morais. Secundariamente, tratou da migração do nordestino, do sentimento de saudade da terra de origem e da família que permaneceu no Nordeste, além de destacar as diferenças entre a vida na região urbana e a do interior. **O argumento**⁷ – Como peça secundária da função, foi direcionado ao povo nordestino, utilizando uma expressão musical que estimulasse sua autoestima, seu valor cultural e projetasse, perante a sociedade brasileira, sua verdadeira imagem. **Estrutura**⁸ – A forma utilizada foi o cancionero popular tradicional, com duas técnicas específicas: o estilo declamatório⁹ de cantar e a estrutura simétrica¹⁰ de frases articuladas. Ou seja, as canções foram urbanizadas, mantendo uma estrutura em estrofes, característica comum aos desafios dos cantadores nordestinos.

A análise desenvolvida ao longo deste trabalho destacou como a música e a cultura nordestinas foram transformadas em ferramentas de construção identitária por meio do trabalho de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas. A partir de um discurso deliberadamente unificado, esses artistas não apenas representaram suas vivências individuais e regionais, mas também integraram elementos de memória coletiva, criando um retrato idealizado do sertão que dialogava com o contexto nacional. Essa síntese foi fundamental para o sertanejo poder se reconhecer nas narrativas culturais e, ao mesmo tempo, para que o restante do Brasil fosse sensibilizado quanto à riqueza e complexidade da cultura nordestina. A contribuição de Gonzaga e seus parceiros foi decisiva no processo de ressignificação de símbolos culturais do sertão. Por meio de suas composições, elementos como lembranças de um amor, alegria, tristeza, namoro, paixão, frustração, vida conjugal; além da maior festa religiosa nordestina (em homenagem a São João), também foram abordados outros santos católicos, como São Pedro, Nossa Senhora Aparecida, entre outros.

Os textos produzidos para as canções descrevem as características dessas festividades: rituais típicos, gastronomia, vestimentas, adereços, objetos regionais, agricultura, fauna e flora, transformando-os em representações amplas, capazes de se perpetuar na memória coletiva nacional. Essas narrativas musicais, ao mesmo tempo, em que remetiam ao passado, serviam para

⁶ É uma intenção para a realização de algo derradeiro, seja no propósito de prelúdio na natureza animada, inanimada ou na consciência coletiva, por meio de dança, ritual dentre outros.

⁷ Geográfica, cronológica, etnográfica dentre outros.

⁸ Linear, segmentada, repetitiva entre outros.

⁹ É a forma de cantar, uma melodia inteiramente submetida ao ritmo das palavras, uma característica peculiar dos versos populares presentes em manifestações como o aboio, o repente, o coco e a literatura de cordel, entre outras, na região sertaneja do Nordeste.

¹⁰ São frases articuladas nas canções com estrutura em estrofes (sendo uma característica muito comum aos desafios dos cantadores nordestinos).

reconfigurar e atualizar a cultura sertaneja em novos contextos, como o das grandes cidades para onde migraram milhões de nordestinos. Concluindo, o capítulo explorou como os artistas usaram a memória autobiográfica de suas vivências no sertão e a transformaram em uma memória histórica compartilhada. As canções tornaram-se elementos catalisadores dessa construção identitária, resgatando e estabilizando imagens e tradições do povo nordestino. Além disso, ao adaptar a poesia rural e os valores sertanejos a uma linguagem acessível, os compositores facilitaram o diálogo entre o sertão e a modernidade, utilizando meios como o rádio e a indústria fonográfica para ampliar o alcance de sua mensagem.

No entanto, o processo de unificação do discurso identitário sertanejo foi muito mais do que uma simples celebração de tradições locais. Ele também envolveu mediações criativas, negociações culturais e adaptações às novas condições sociais enfrentadas pelos migrantes nordestinos. Como pontuado, a linguagem estética do Forró configurou-se em um “entre-lugar” campo-cidade, permeada por contradições, concessões e transformações. Essa fluidez foi essencial para o movimento artístico poder representar a vivência dinâmica e multifacetada dos nordestinos nas cidades, marcadas pela saudade, pela resistência e pelas estratégias de sobrevivência. Ao mesmo tempo, o movimento artístico e cultural do Forró cumpriu um papel fundamental no fortalecimento da autoestima do povo nordestino. As músicas foram elaboradas para destacar valores e referências que reafirmassem a identidade sertaneja e projetassem uma imagem positiva do Nordeste para todo o Brasil.

O uso de estruturas poéticas tradicionais, como o estilo declamatório e as estrofes simétricas, conectava o cancioneiro popular rural às demandas e estéticas da modernidade urbana. Assim, a obra desses artistas conseguiu preservar o valor cultural das tradições nordestinas enquanto dialogava com os desafios contemporâneos. Por fim, a análise apresentada demonstra que o discurso identitário construído por Gonzaga, Teixeira e Dantas não foi apenas um produto de sua geografia de origem, mas também uma elaboração criativa e política que buscava responder às condições históricas e sociais do período. Esse movimento transformou o Forró em um espaço fértil de negociação cultural, resistência e reinvenção, consolidando-se como uma das principais expressões da memória coletiva nordestina e brasileira. O Forró, portanto, emerge não apenas como uma manifestação cultural, mas como um poderoso discurso de identidade, resistência e pertencimento que continua a reverberar nas narrativas contemporâneas.

Para uma melhor compreensão da constituição textual da identidade empregada nas músicas, analisaremos uma canção criada por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, intitulada de Estrada de Canindé (Gonzaga; Teixeira, 1950). A abordagem que será empregada nesta análise inclui elementos do campo dos Estudos em Música Popular, conforme descrito por Marcos Napolitano (2007), que dialogará com disciplinas como Sociologia, Antropologia e História, permitindo que a

obra seja explorada como um documento cultural multifacetado. Diferentemente de uma análise que priorizaria a Musicologia Histórica, centrada no estudo técnico de partituras e formas eruditas, ou a Etnomusicologia, que enfoca as manifestações musicais comunitárias de caráter ritualístico ou integrador, o estudo desta canção como fonte histórica buscará compreender suas conexões com o contexto social, cultural e econômico do Brasil de sua época. Essa perspectiva permite abordar a canção não apenas como uma expressão artística, mas como uma representação das dinâmicas culturais e sociais vivenciadas no Nordeste brasileiro, especialmente diante das transformações geradas pela urbanização e pela industrialização cultural.

Segundo a musicista Elba Braga Ramalho (2000), a escolha do estilo declamatório aliado a uma estrutura simétrica nas canções nordestinas não é meramente acidental, mas profundamente enraizada na relação íntima entre o cotidiano sertanejo e sua pulsação musical cultural. As atividades do dia a dia no sertão, como o trabalho no campo, o pisar do pilão, o manejo da enxada e os rituais religiosos, são marcadas por uma cadência própria, que se traduz em ritmos e melodias na expressão musical da região. Essa pulsação intrínseca reflete como o sertanejo organiza e percebe o tempo, transformando suas vivências em arte. O estilo declamatório, caracterizado pela predominância de uma melodia subordinada ao ritmo das palavras, é especialmente eficaz na representação dessas vivências.

Ele permite que as letras transmitam com clareza as narrativas do cotidiano, ao mesmo tempo, em que reforçam uma estrutura sonora que dialoga diretamente com as práticas culturais do sertão. Quando combinado com uma estrutura simétrica – composta por frases musicais organizadas de forma equilibrada e repetitiva –, o resultado é uma musicalidade cativante e acessível, que ecoa as tradições orais e os desafios dos cantadores nordestinos. Gonzaga buscou, por meio de suas lembranças do sincretismo nordestino, adaptar melodias e adequar determinadas progressões de acordes¹¹, baseando-se na influência das cadências dos campos moldais, muito presentes em sua infância (TINÉ, 2008, p.98).

Nesse contexto, Gonzaga aplicou, intuitivamente, um processo de criação por meio de signos sensoriais, visando sensibilizar os migrantes nordestinos. Segundo o musicólogo *Charles Seeger* – para que algo possa ser um signo, esse algo deve ‘representar’ alguma outra coisa; ou seja, o conceito de signo se estabelece quando é arquitetado através da associação de um item que represente algo; seja ele um som, uma imagem, ou um elemento que chame à mente lembranças de uma situação específica. Por exemplo, no cristianismo católico o maior signo desta religião é a cruz, ao representar na mente do devoto, todo um conjunto de sensações ligadas à imagem de Jesus Cristo crucificado (PEIRCE, 2010. p. 7).

¹¹ O termo progressões de acordes – significa direcionar o movimento de um acorde em relação ao seguinte. Em geral, esta posição está sempre contida numa oitava.

Assim, procurava despertar neles um sentimento de saudade pelo Nordeste, evocando a memória individual, remetendo-os à infância, à terra natal e ao lugar de origem. Ele também pesquisou uma sonoridade no acordeão em modo de piano (instrumento conhecido na região Nordeste do Brasil como sanfona) que se assemelha à da rabeca e do pífano, instrumentos típicos das regiões de seu público-alvo. Além disso, adaptou uma técnica de execução do acordeão diatônico (denominado no sertão nordestino como sanfona de oito baixos), conhecida como “miudinho”, para ser aplicada na sanfona em modo de piano. Esse processo teve como objetivo fortalecer a conexão entre memória e timbre, proporcionando uma experiência musical enraizada na cultura nordestina.

É possível destacar, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, que a canção *Estrada de Canindé* reflete e dialoga com as narrativas coletivas e os valores socioculturais de seu tempo. Assim, a análise dessa canção transcende os limites de sua estrutura musical e literária, oferecendo uma rica oportunidade para compreender os processos históricos que ela simboliza. Nesse sentido, permite ampliar o entendimento da canção, explorando-a não apenas como um produto cultural, mas também como um veículo de representações sociais e históricas. A obra pode ser analisada como uma expressão da adaptação cultural que caracterizou o movimento do Forró, enquanto elementos da tradição oral e musical nordestina foram ressignificados para um público mais amplo, conectado à crescente urbanização e à industrialização da música brasileira. Essa perspectiva revela a complexidade da canção como um elo entre a cultura popular nordestina e a transformação sociocultural experimentada pelo Brasil nas décadas seguintes.

Portanto, a análise de “Estrada de Canindé” pode beneficiar-se do diálogo entre diferentes abordagens metodológicas. A obra, enquanto fonograma, carrega traços das práticas comunitárias do sertão, alinhando-se ao olhar da Etnomusicologia¹², mas também se insere no universo da industrialização cultural, sendo um objeto relevante para os *Estudos em Música Popular*. Assim, compreender a canção a partir de seu contexto de produção e recepção possibilita uma investigação mais profunda das dinâmicas sociais que ela representa, confirmando sua relevância como documento histórico e cultural. Essa canção é uma obra que encapsula a ideia de sertão nordestino, destacando a relação íntima entre o homem e o ambiente em que vive. Ou seja, a letra reflete a ideia

¹² Segundo Napolitano (2007), a música popular pode ser analisada sob diferentes perspectivas acadêmicas, incluindo a Etnomusicologia, que busca compreender a relação entre a música e as práticas culturais de determinada comunidade. No caso de *Estrada de Canindé*, a canção reflete elementos característicos do sertão nordestino, como os modos de vida, os valores e as tradições populares, justificando sua análise dentro desse campo. Ao mesmo tempo, a música também faz parte de um contexto de produção e difusão ligado à indústria fonográfica, exigindo uma abordagem que considere os impactos da industrialização cultural. Isso significa que *Estrada de Canindé* não pode ser vista apenas como uma expressão autêntica das comunidades sertanejas, mas também como um produto mediado por mecanismos de mercado, tecnologias de gravação e padrões estéticos que influenciam sua recepção e circulação. Portanto, a análise da canção pode se beneficiar do diálogo entre a Etnomusicologia e outros campos, como os Estudos de Música Popular e a História Cultural, para compreender como a obra articula referências às tradições do sertão e, ao mesmo tempo, se insere na lógica da produção musical urbana e comercial.

de que, mesmo em um ambiente hostil, onde as distâncias são longas e os recursos escassos, o sertanejo mantém um espírito de resistência e uma conexão profunda com sua terra. A canção não ignora as dificuldades, mas as coloca em perspectiva, sugerindo que o amor pela terra e pela cultura supera as adversidades. Observe a letra da canção em análise:

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 pé

Destaco que a estrada, na canção, é colocada como um símbolo de saudade e pertencimento. A letra sugere que, por mais que o sertanejo possa se afastar, há sempre um desejo de retorno, uma ligação inquebrável com o sertão. Essa saudade é um tema recorrente no discurso do movimento artístico e cultural Forró, que constantemente explora a relação entre o homem e sua terra natal. Não posso deixar de citar que a sanfona, mais uma vez, é o instrumento central, criando uma atmosfera que é ao mesmo tempo, melancólica e esperançosa. A canção consegue, por meio de sua simplicidade melódica, transmitir a vastidão do sertão e a profundidade dos sentimentos daqueles que o habitam.

Friso que “Estrada de Canindé” é uma canção que vai além de uma simples descrição geográfica; é uma obra que encapsula a essência do sertão e do sertanejo. Gonzaga e Teixeira, através de sua parceria, criaram uma peça que celebra a resiliência, a beleza e a cultura do Nordeste. A estrada, como símbolo central, representa tanto as jornadas físicas quanto as emocionais, destacando a conexão profunda entre o homem e a terra. A canção é um testemunho da força do sertanejo e de sua capacidade de encontrar beleza e significado em meio às dificuldades do cotidiano.

Enfim, eles utilizam a canção para celebrar o sertão, não como um lugar de miséria, mas como um espaço de vida, cultura e tradição. Ela serve, assim, como um lembrete do valor e da riqueza da cultura nordestina, resistindo à marginalização e reivindicando seu espaço no cenário

nacional. Isto é, as canções populares desempenham um papel central na construção das identidades culturais, articulando experiências coletivas e individuais. No caso da música nordestina, artistas como Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas desenvolveram um discurso de identidade regional que representava o sertanejo e suas vivências no Nordeste. A canção *Estrada de Canindé* é um exemplo paradigmático desse esforço, retratando os contrastes sociais e o encontro entre o sertanejo e seu espaço.

No contexto histórico em que Gonzaga, Teixeira e Dantas atuaram, o Brasil vivia um momento de transformação, onde a modernização urbana contrastava com as regiões rurais, frequentemente marginalizadas pela narrativa dominante. Destaco que a música popular foi um meio eficaz de articular a memória autobiográfica das vivências sertanejas e transformá-las em memória histórica coletiva. Gonzaga e seus parceiros, ao utilizarem elementos culturais e sociais do Nordeste, criaram uma ponte entre as tradições locais e o imaginário nacional. Em *Estrada de Canindé*, a letra evidencia as desigualdades sociais por meio de imagens que contrastam a modernidade dos automóveis com a simplicidade de quem "anda a pé".

Porém, a canção não apenas expõe a pobreza, mas valoriza as experiências sensíveis do sertanejo, como o “orvalho beijando as flores”, o “galo campina” que muda de cor e o “riacho de água fresca”. Essas imagens naturalizam a condição rural, mas também a enobrecem, atribuindo uma dimensão poética e espiritual à vida simples. O uso de elementos do cotidiano, como o burrico, o riacho e o caminhar a pé, transformou aspectos comuns da vida rural em símbolos culturais. Essa estratégia não apenas resgatou valores e tradições locais, mas também conferiu protagonismo ao sertanejo em um espaço simbólico onde anteriormente ele era invisível.

Marcos Napolitano (2007), em suas análises sobre música popular como fonte histórica, enfatiza que canções como *Estrada de Canindé* devem ser analisadas em sua interface entre aspectos técnico-estéticos e os contextos socioculturais que as produzem. A música não é apenas um reflexo passivo de seu tempo, mas um espaço ativo de negociação de sentidos. No caso de *Estrada de Canindé*, a estrutura melódica e rítmica do subgênero “toada-baião” cria um ambiente musical que dialoga com a letra, reforçando o caráter popular e acessível da narrativa. Um aspecto fundamental da canção é o seu tratamento ambivalente da modernidade.

O automóvel, representado como símbolo de status e progresso, "não sabe se é homem ou mulher", enquanto o pobre, embora excluído desse progresso material, é retratado como alguém que tem acesso às "coisas que, pra poder ver, o cristão tem que andar a pé". Essa oposição cria uma dialética entre modernidade e tradição, onde a modernização, apesar de desejável, é criticada por sua desconexão com os valores humanos e espirituais representados na vida rural. Em suma, essa análise contribui para entendermos essa dialética como parte de um processo mais amplo da

indústria cultural, que, ao mesmo tempo, em que promove a mercantilização da música popular, possibilita a construção de narrativas identitárias regionais.

Gonzaga, Humberto e Dantas não apenas adaptaram a cultura popular aos padrões da indústria fonográfica, mas a utilizaram como veículo para a promoção de um discurso identitário. Dessa forma, *Estrada de Canindé* pode ser compreendida como uma expressão poética de resistência. Apesar de retratar a precariedade material do sertanejo, a canção o coloca em um espaço de valorização estética e ética, desafiando a hegemonia da modernidade urbana. Isto é, a estabilização do tempo e das imagens na memória coletiva depende de catalisadores culturais que resgatem as tradições e as projetem no imaginário coletivo. No caso de *Estrada de Canindé*, Gonzaga e Teixeira foram apoiados pela indústria cultural para transformar memórias locais em um patrimônio nacional, construindo um discurso de identidade que ainda ressoa no Brasil contemporâneo. Assim, a análise desta música revela a profundidade e a complexidade de uma canção que vai além de sua melodia e letra, funcionando como um poderoso instrumento de articulação entre memória, cultura e resistência.

Concluindo, a música, enquanto fenômeno cultural, consegue projetar, consolidar e transformar identidades coletivas. O Forró, especialmente entre as décadas de 1940 e 1960, não foi apenas um estilo musical que refletiu a vida no sertão nordestino, mas também um elemento fundante de uma memória histórica coletiva que redefiniu a percepção do Brasil sobre o Nordeste e suas tradições. Nesse contexto, artistas como Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas desempenharam um papel central na articulação de um discurso de identidade sertaneja nordestina, que foi tanto uma invenção quanto uma ressignificação das experiências do povo do sertão. O conceito de memória é fundamental para entender como o Forró se torna um veículo de construção e transmissão de uma identidade cultural. Ela não é apenas o resgate de experiências passadas, mas um processo contínuo e dinâmico que se dá em um grupo social.

No caso da música de Gonzaga, Teixeira e Dantas, esse processo se concretiza ao transformar experiências pessoais, na vivência do sertão, em símbolos de uma memória histórica compartilhada. As canções desses artistas não apenas narram suas próprias trajetórias, mas também evocam uma coletividade que se vê representada e compreendida por meio de suas músicas. Essas canções, ao se entrelaçarem com o imaginário popular, cumprem uma função de estabilização da memória. Destaco que um grupo social é o que garante a permanência das imagens e das representações, permitindo que elas se tornem parte de uma memória coletiva. Assim, a música de Gonzaga e seus parceiros consegue moldar uma identidade coletiva, mas também de projetar uma cultura particular para um público mais amplo, ampliando a visibilidade da realidade sertaneja para o Brasil urbano.

A difusão desses elementos no imaginário nacional fez com que o Forró, mais do que um

estilo musical, fosse uma representação cultural que comunica as singularidades do sertão e a luta do povo nordestino. Enfatizo que, para que esse discurso identitário se consolidasse, foi necessária, anteriormente, a construção de um novo cenário voltado ao entretenimento, impulsionado pelo surgimento da indústria cultural e pelo avanço de tecnologias como o disco e o rádio. Esses meios de comunicação permitiram que a música nordestina alcançasse públicos crescentes, ampliando sua influência e garantindo sua perenidade no imaginário coletivo brasileiro. Além disso, o contexto político também desempenhou um papel crucial. O período de modernização do Brasil, com a expansão das cidades e a intensificação dos fluxos migratórios, criou condições favoráveis para a difusão dessa identidade sertaneja nordestina.

O discurso formulado por Gonzaga, Teixeira e Dantas foi sustentado e propagado pelos cofundadores do movimento artístico e cultural do Forró: Jackson do Pandeiro, Almira Castilho e Pedro Sertanejo. Suas contribuições foram essenciais para a ampliação desse fenômeno, diversificando sua expressão musical e consolidando sua presença nos espaços urbanos. Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, por programas de rádio e televisão, impulsionavam a popularização do **gênero**¹³ **guarda-chuva**¹⁴ Forró, enquanto Pedro Sertanejo desempenhou um papel fundamental na difusão do Forró em São Paulo, estruturando espaços de sociabilidade para a população migrante nordestina. Em suma, ao longo da pesquisa, evidenciamos que a construção dessa identidade não foi um processo espontâneo, mas resultado de uma série de fatores interligados: a atuação dos artistas, a formação de um mercado cultural, o avanço tecnológico e as condições políticas e sociais vigentes.

Portanto, o Forró não se limitou a ser apenas uma expressão musical, mas se tornou um elo de construção e projeção de uma identidade cultural coletiva, reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Sua relevância transcende o plano artístico, ao conectar um povo e suas tradições com um novo espaço de visibilidade, ajudando a consolidar a memória coletiva do sertão e a identidade cultural do Nordeste. Isto é, o Forró, como movimento artístico e cultural, vai além de sua função musical; ele se tornou um ponto de convergência entre as memórias individuais dos compositores e a memória coletiva do povo sertanejo. Dessa forma, as canções não apenas representavam o Nordeste, mas também eram uma expressão cultural que projetava um discurso de identidade do sertanejo nordestino para o restante do Brasil, promovendo um maior reconhecimento da região e de seus valores.

¹³ Segundo o musicólogo alemão *Hans Lenneberg* (1994), o termo **gênero musical**, empregado na musicologia para definir as categorias que contêm peças musicais que compartilham elementos em comum (Moore, 2001, p. 432–442), começou a ser usado pela indústria fonográfica com um significado simbólico.

¹⁴ Expressão que representa uma estrutura que unifica diferentes elementos sob uma mesma cobertura. Isto é, o termo **guarda-chuva** é entendido como uma estrutura musical que abriga diversos subgêneros agrupados por um gênero principal, utilizado para rotular produtos de várias segmentações de mercado (Locke, 2015, p. 16).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Adorno W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo; Paz e Terra, 2002. Seleção de textos de Jorge Mattos Brito de Almeida, traduzido por Juba Elisabeth Levy.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2009.
- ASA Branca. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. São Paulo: RCA, 1947. 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono. L. B (Reg. N°800510b).
- BAIÃO. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. São Paulo: RCA, 1949. 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono. L. B (Reg. N°800605b).
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.
- ESTRADA de Canindé. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. São Paulo: RCA Victor 1950. 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono. L. B (Reg. N°800744b).
- GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- LENNBERG, Hans (ed.). *Dissemination of Music: Studies in the History of Music Publishing*. 14. ed. Musicology: A Book Series, 1994.
- LOCKE, R. P. *Musicologia e/ou como preocupação social: imaginando o musicólogo relevante*. Per Musi. Belo Horizonte, 2015. n. 32.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. 2. ed. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais Ltda, 1990.
- MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. *Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. Coleção História do Povo Brasileiro.
- PAES, Jurema Mascarenhas. *São Paulo em noite de festa: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)*. 2009. 305 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: A Síntese Poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.
- SANDRONI, Carlos (org.). *Dossiê sobre o Forró: por meio de Pesquisa de Instrução técnica para solicitação de registro de matrizes do Forró como Patrimônio Cultural Brasileiro*. João Pessoa: Associação Respeita Januário, 2021.
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. 2008. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- VOZES da Seca. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Luiz Gonzaga e Zé Dantas. São Paulo: RCA, 1953. 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono. L. B (Reg. N°801193b).