UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

RAFAEL ANTUNES DE FREITAS

INVENTANDO A MÚSICA NORDESTINA: LUIZ GONZAGA EM SEUS PRIMEIROS 13 ANOS DE CARREIRA (1941-1954)

CURITIBA
2022

RAFAEL ANTUNES DE FREITAS

INVENTANDO A MÚSICA NORDESTINA: LUIZ GONZAGA EM SEUS PRIMEIROS 13 ANOS DE CARREIRA (1941-1954)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música Cultura e Sociedade como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. André Egg.

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Freitas, Rafael Antunes de
Inventando a música nordestina: Luiz Gonzaga em seus primeiros 13 anos de carreira (1941-1954) / Rafael Antunes de Freitas. -- Curitiba-PR,2021.
83 f.: il.

Orientador: André Egg.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2021.

1. Música brasileira. 2. Música nordestina. 3. Música - história. 4. Música - Luiz Gonzaga. I - Egg, André (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

RAFAEL ANTUNES DE FREITAS

INVENTANDO A MÚSICA NORDESTINA: LUIZ GONZAGA EM SEUS 13 PRIMEIROS ANOS DE CARREIRA (1941-1954)

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: _____

Prof. Dr. André Acastro Egg
UNESPAR

_____

Drª. Rafaela Lunardi
USP

_____

Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira
UNESPAR

Curitiba, 26 de julho de 2022

RESUMO

Esta dissertação buscou compreender como os elementos de nordestinidade são agregados na obra de Luiz Gonzaga em seus primeiros 13 anos de carreira (1941 a 1954). O músico ganhou espaço no cenário musical nacional ao fundir a música de tradição oral nordestina com a música popular urbana da época, trazendo importantes inovações para a música popular brasileira. Foram utilizados fonogramas e artigos de jornais e revistas como fontes históricas. Para tanto, foram utilizados entre outros autores, os estudos de Albuquerque Júnior (2011); Draper III (2014) e Bryan McCann (2004).

Palavras-chave: Luiz Gonzaga; história da música; música nordestina; música brasileira.

ABSTRACT

This dissertation sought to understand how elements of northeasternity are aggregated in the work of Luiz Gonzaga in his first thirteen years of his career (1941 and 1954). The musician gained space in the national music scene by fusing the Northeastern oral tradition music with the urban popular music of the time, bringing important innovations to Brazilian popular music. Phonograms and newspaper and magazine articles were used as historical sources. For this purpose, studies by Albuquerque Junior (2011) Draper III (2014) and Bryan McCann (2004) were used, among other authors.

Keywords: Luiz Gonzaga, music history, northeastern music, Brazilian music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Matéria “Sou getulista de coração” 17
FIGURA 2 – Luiz Gonzaga com a esposa e a sogra posando para as fotos em momentos de descontração.....17
FIGURA 3 – Coluna Chacrinha Musical.....18
FIGURA 4 – Festa caipira citada na matéria de Borelli Filho.....20
FIGURA 5 – Gonzaga de terno, gravata e chapéu estilo europeu.....21
FIGURA 6 – Luiz Gonzaga com chapéu de cangaceiro.....23
FIGURA 7 – Matéria “Preto não entra” 25
FIGURA 8 – Durante apresentação com a formação zabumba triângulo e cavaquinho.....26
FIGURA 9 – Entregando chapéu de couro ao diretor da rádio.....29
FIGURA 10 – Com chapéu e gibão.....30
FIGURA 11 – Luiz Gonzaga no início da carreira com paletó e gravata; Luiz Gonzaga com chapéu de cangaceiro e formação zabumba, sanfona e triângulo.....31
FIGURA 12 – Luiz Gonzaga com a formação instrumental sanfona, zabumba e triângulo.....76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....9
1. A CARREIRA DE LUIZ GONZAGA VISTA NA IMPRENSA.....15
1.1 LUIZ GONZAGA NA *REVISTA DO RÁDIO* ENTRE 1949 E 1954.....16
1.2 LUIZ GONZAGA EM OUTROS JORNAIS E REVISTAS.....32
2. SENTIDOS DE NORDESTE E A MÚSICA DE LUIZ GONZAGA.....42
2.1 A SECA E OS SERTÕES.....44
2.2 ESPAÇOS DA SAUDADE.....49
3. DOS CHOROS E VALSAS À MÚSICA NORDESTINA – AS GRAVAÇÕES DE LUIZ GONZAGA ENTRE 1941 e 1954.....61
3.1 CHOROS E VALSAS (ATÉ 1949) 62
3.2 SURGE O BAIÃO.....65
3.3 A NOVA SONORIDADE.....72
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....79
REFERÊNCIAS.....80

INTRODUÇÃO

As décadas de 1940 e 1950 foram essenciais para a consolidação de diversos gêneros musicais brasileiros. A modernização da indústria cultural propiciou uma ação mais direta em cada segmento da produção cultural e musical, fazendo com que gêneros como "música nordestina" surgissem e ganhassem cada vez mais espaço nos meios de comunicação. É certo que a música nordestina não começou com Luiz Gonzaga, mas foi a partir de sua consolidação como músico nordestino que o gênero se estabeleceu e ganhou projeção nacional.

O músico Luiz Gonzaga do Nascimento, nascido em 1912, em Exu, interior de Pernambuco, ficou conhecido em todo o Brasil como "Rei do Baião". Sua principal realização foi ter difundido a música regional nordestina criando, sobretudo, um estilo composicional próprio em canções que transparecem suas influências musicais ao longo da vida. Durante a infância e adolescência, Gonzaga teve seu primeiro contato com a música de tradição oral nordestina. Mais tarde, já adulto, servindo o exército em Minas Gerais, passou a ter contato com a música popular urbana, como valsas e foxtrotes. Durante o início de sua carreira como músico profissional – percurso analisado ao longo deste trabalho – Gonzaga privilegiou esses gêneros urbanos em detrimento da musicalidade de tradição oral que havia adquirido entre a infância e a adolescência. Segundo os relatos biográficos (DREYFUS, 1996), anos depois, quando vivia no Rio de Janeiro, Gonzaga teria sido impulsionado por estudantes cearenses que o provocaram a 'voltar às origens' e tocar música nordestina. É nesse momento que, supostamente, funde a música de tradição oral nordestina com a música popular urbana da época, trazendo importantes inovações para a música popular brasileira.

Entre os anos de 1941 e 1954, a carreira do músico passou por diversas transformações ao passo que, em 1941, não era reconhecido como músico nordestino, mas já em 1954 era intitulado como o "Rei do baião". Porém, para que conseguisse projetar a música nordestina em todo território nacional, Gonzaga precisou fazer alguns ajustes para adequar a música de tradição oral nordestina aos grandes centros urbanos do Brasil os quais, na época, estavam mais acostumados a gêneros como, por exemplo, o Samba –que havia ganhado força com a política nacionalista da Era Vargas – e com a música norte-americana, a qual chegou com força ao Brasil pela política de boa vizinhança dos Estados Unidos, bem como pelos acontecimentos que cercavam o início da Segunda Guerra Mundial. É nesse contexto que aos poucos vai se transformando a figura de Luiz Gonzaga: de músico engravatado proibido de cantar por sua

gravadora, ao sanfoneiro com roupas de vaqueiro nordestino que, além de cantar, contava longos “causos”.

Dito isso, este trabalho teve como objetivo estudar o surgimento da música nordestina em torno da figura de Luiz Gonzaga, analisando a questão sobre dois enfoques: como ele foi retratado na imprensa durante seus primeiros 13 anos de carreira e quais as características da sua produção fonográfica no período.

Existem poucos estudos com o tema música nordestina. A maioria dos trabalhos sobre música brasileira do século XX focam quase que exclusivamente no que chamamos de MPB (música popular brasileira). A definição do conceito de MPB se formou basicamente a partir do Rio de Janeiro, do samba e de suas derivações (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000; GARCIA, 2010; BAIA, 2014). As músicas produzidas em outras regiões têm sido estudadas à parte disso. Ritmos como baião, xote, xaxado estão mais ligados à ideia de música nordestina do que à noção de música brasileira. A falta de estudos acadêmicos sobre Luiz Gonzaga acaba por reproduzir a lógica da centralização da ideia de música brasileira em torno da tradição do samba, excluindo assim outros ritmos que acabam esquecidos ou apagados. Em uma busca ao banco de teses da CAPES, aplicando o filtro para programas de pós-graduação em música, não foi encontrado nenhum trabalho dedicado ao artista e à sua obra entre os anos de 2006 e 2016 (dez anos mais recentes disponíveis no banco). Os livros publicados sobre o artista, embora muito úteis, carecem de fundamentos teóricos, não dialogam com obras de referência na pesquisa em música sobre o assunto e não indicam boa parte das fontes de pesquisa, caso dos livros *Vida do Viajante* (DREYFUS, 1996), e *O fole roncou! Uma história do forró* (MARCELO; RODRIGUES, 2012).

O ano em que Luiz Gonzaga iniciou sua carreira como músico profissional no Rio de Janeiro foi também o ano de início da Segunda Guerra Mundial, em 1939. Pouco antes, em 1933, o governo dos Estados Unidos havia lançado a Política de Boa Vizinhança visando a aproximação cultural entre Estados Unidos e América Latina. A intenção era conter os avanços da influência do Nazismo e do Fascismo na América do Sul, os quais poderiam desestabilizar o equilíbrio montado pelos interesses dos americanos no continente. Essa política fez com que a cultura americana chegasse com força ao Brasil e, consequentemente, na música. Passaram a ser transmitidos, diretamente no Brasil, programas de rádios americanas. Foram criadas orquestras aos moldes das orquestras americanas; passaram a ser veiculadas com frequência valsas, blues e foxtrotes que estavam presentes em trilhas sonoras de filmes americanos. A influência dessa intervenção cultural logo começou a aparecer de forma mais orgânica na cena

musical da época, mostrando que ela seria um fato relevante na história cultural do país. Segundo Antônio Tota:

> Não há como negar: A Segunda Guerra mundial é o ponto de virada na história das relações culturais entre Brasil e Estados Unidos. No entanto a ideia de uma política de boa vizinhança, que incluía a cultura na agenda internacional, foi pensada algumas décadas antes, na gestão do republicano Herbert Hoover. Eleito em novembro de 1928, Hoover embarcou em uma viagem pela américa latina que, segundo ele, não era exatamente uma viagem de recreação. Pretendia mudar alguns aspectos importantes da política externa americana. Assim que chegou a Amapala, Honduras, Hoover fez um discurso no qual usou a expressão good neighbor, que seria adotada por Roosevelt em 1933. (TOTA, 2000. p. 28)

Nesse mesmo período, a política nacionalista da Era Vargas estava a todo vapor. Em 1939 foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), com a intenção produzir conteúdos e aplicar a censura sobre a produção musical e outras atividades culturais, como a radiodifusão. A intenção era garantir que essas atividades ocorressem em conformidade com os interesses do Estado varguista. De um lado, a elevação do Samba a símbolo de afirmação da identidade nacional, de outro, a aproximação cultural entre Brasil e Estados Unidos.

Foi nesse cenário que Luiz Gonzaga começou o processo de criação do gênero música nordestina. É como se o músico reunisse todo esse sentimento, toda sua vivência, seu conhecimento para dar vida a esse gênero tão ambíguo que coloca frente a frente questões de hibridismos como: tradicional e moderno; rural e urbano; nacional e estrangeiro; nacional e regional.

> [...] o projeto governamental da década de 1940 incentivava, embora exercendo a função disciplinadora, o desenvolvimento das manifestações artísticas populares. Em decorrência dessa situação, podemos apontar esse projeto governamental como um dos fatores que possibilitou o surgimento do baião e de seu principal representante, o sanfoneiro Luiz Gonzaga, no cenário musical brasileiro. (SANTOS, 2004. p.33)

A ideia de música nordestina dependeu de um conjunto de fatores que passaram a ser reconhecíveis, os quais envolviam a maneira de tocar, de falar, de se vestir etc. Vale ressaltar que a expressão “música nordestina” é recente; é comum encontrar as expressões “música do Norte” ou “música sertaneja” para se referir à música nordestina em jornais e revistas entre os anos 1930 e 1960.

Ao que parece, antes de Luiz Gonzaga, a música nordestina estava sempre ligada ao folclore. Nenhum artista havia conseguido chegar às grandes massas com um produto comercial que estivesse adequado ao gosto do grande público. No início de sua carreira, Gonzaga era

proibido por sua gravadora RCA VICTOR de cantar, pois era contratado apenas para tocar acordeom como músico acompanhante (DREYFUS, 1996). Como era de costume para os artistas do rádio, Gonzaga se apresentava sempre vestindo terno e gravata no começo de sua carreira. Após ficar famoso, tanto sua maneira de tocar, assim como o estilo de se vestir ou falar, também foram se modificando e, consequentemente, moldando as principais características do gênero até dar lugar à figura emblemática de "Luiz Gonzaga, o Rei do Baião": "A mudança do interior do nordeste brasileiro e tudo o que viveu para chegar e se instalar no Rio de Janeiro foi a chave para Gonzaga realizar seus experimentos de fusão musical." (FREITAS, 2015. p. 13)

A partir da década de 1940 instaurou-se entre críticos, jornalistas e radialistas uma busca pelas raízes da música popular brasileira, como pode se observar o caso do radialista Almirante, mencionado neste trecho do artigo *Desde que o Samba é Samba*, de Marcos Napolitano e Maria Clara Wasserman:

> Ele coletou, com um rigor enciclopédico, diga-se, uma ampla gama de sonoridades musicais do Brasil, numa espécie de "missão de pesquisas folclóricas", que tinha como base a sua atuação no rádio. Em seus programas, empenhava-se em pedir inúmeras contribuições aos ouvintes. "No ar, ele pedia material para um programa sobre cocos nordestinos. Recebia partituras dos ouvintes, que os maestros selecionavam, arranjavam e executavam ao vivo". (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, pp. 172-173)

O cenário nessas décadas, segundo Rodrigo Vicente:

> [...] concentra disputas simbólicas intensas entre intelectuais e artistas ligados ao campo da música popular brasileira, as quais se pautavam em uma série de códigos, parâmetros, juízos e valores nem sempre homogêneos, mas que eram atribuídos a temas e noções comuns como, por exemplo, à "tradição", à "modernidade", ao elemento "nacional", ao "estrangeiro", ao "comercial" etc. (VICENTE, 2014, p.7)

Inserido nesse contexto de nacionalismo e política da boa vizinhança, Luiz Gonzaga incorpora naturalmente esse cenário em suas composições, como ele mesmo relata sobre a influência de Bob Nelson (cantor brasileiro de música americana) em sua obra:

> [...]fui eu o primeiro a fazer falsete no gênero nordestino, porque acompanhei o Bob Nelson muito tempo --- "orileiriti" (grita) eu quase cometi o pecado de abusar disso aí. Mas nunca cheguei a usar roupa igual a dele, de vaqueiro americano. Tenho umas camisas trabalhadas à mão, mas os símbolos são nordestinos: zabumba, triângulo[...] (SOUZA; ANDREATO, 1979, p. 26)

Há também a presença de um acorde de quarto grau com sétima menor, que evoca uma sonoridade de blues na canção *A volta da asa branca*, conforme analisado em outro trabalho (FREITAS, 2015, p. 28), que mostra a influência da música estrangeira na estilização da música de tradição oral por Luiz Gonzaga.

Com isso, pretende-se utilizar como referência metodológica para análise dos fonogramas os estudos de Marcos Napolitano, partindo da premissa da articulação fundamental entre texto e contexto. Ou seja, todo o material como fonogramas, artigos de jornais, de revistas e bibliografia devem ser analisados em conjunto, a fim de aprofundar na complexidade do estudo tendo em vista que:

> [...]é fundamental a articulação entre "texto" e "contexto" para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética. (NAPOLITANO, 2001, p. 53)

Para as análises foram utilizados como fontes históricas a produção fonográfica de Luiz Gonzaga entre 1941 e 1954, assim como artigos de jornais e de revistas, a fim de observar como o gênero foi se construindo a partir da produção dos primeiros anos de carreira do compositor. Entre outros, são utilizados os acervos das revistas *Revista do Rádio, O Cruzeiro,* jornal *Diário de Notícias* e *Jornal do Brasil.*

Entre 1941 e 1954 foram mais de cem discos lançados, todos 78 rotações com uma música no lado A e uma música no lado B. O período foi dividido em três momentos: Primeira fase (1941-1945): discos instrumentais compostos em sua maioria por músicas da moda como choros, valsas e polcas; Segunda fase (1945-1949): gravação da primeira música cantada *Dança da Mariquinha* até a gravação de *Baião* em 1949; Terceira fase (1949-1954): consolidação e afastamento da mídia a partir de meados de 1954.

Na terceira fase é interessante observar as menções ao artista na *Revista do Rádio*. Entre 1950 e 1953, Luiz Gonzaga é referenciado inúmeras vezes, em praticamente todas as edições. E, a partir de 1954, o músico vai deixando de ser mencionado gradualmente, ao passo que em 1955 tem apenas uma indicação. Tem-se em vista, assim, analisar a fundo cada um desses períodos para compreender como os elementos vão se agregando a cada momento e fazendo surgir aos poucos um gênero de música nordestina.

A par disso, o trabalho se propõe a ter três capítulos: o primeiro capítulo foca na análise das fontes de imprensa por meio das menções a Luiz Gonzaga na *Revista do Rádio*, na revista *O Cruzeiro*, no *Jornal do Brasil* e no *Diário de Notícias*, entre 1949 e 1954; o segundo capítulo discute a formação do conceito *Nordeste* e do *nordestino* na primeira metade do século XX; o terceiro capítulo foca na análise das canções lançadas pelo artista entre 1941 e 1954. O cerne das análises são as transformações do artista e como os elementos de nordestinidade vão sendo agregados ao longo dos anos em sua obra.

1. A CARREIRA DE LUIZ GONZAGA VISTA NA IMPRENSA

Em 1949 Luiz Gonzaga gravou a música *Baião*[1], parceria com Humberto Teixeira. A mesma música já havia sido gravada pelo grupo *Quatro Ases e um Curinga* em 1946[2], com o compositor apenas tocando sanfona, sem cantar. Essa gravação marca o início do período de maior sucesso do artista e, os anos seguintes, foram de muita importância para a consolidação da música nordestina como um gênero musical. Foi entre 1949 e 1954 que Luiz Gonzaga gravou alguns de seus maiores sucessos. Segundo Climério de Oliveira Santos (2013), em 1950 Gonzaga consolidou a formação tradicional do trio de forró com a instrumentação sanfona, triângulo e zabumba. Foi também nesse período que passou a usar sua vestimenta completa com a qual ficou conhecido em todo o Brasil, com chapéu semelhante ao do cangaceiro Lampião, gibão de couro e sandálias. Entre 1949 e 1954, foram lançados quarenta e dois discos 78 rotações, cada um com uma música no lado A e outra no lado B. O blog *decadade50*[3]*,* mantém uma lista das cem músicas mais tocadas por ano, entre os anos de 1949 e 1960, utilizando como fontes as menções de cada música nas paradas de sucesso das revistas *Radiolândia* e *Revista do Rádio*. Segundo o blog, entre os maiores sucessos de Luiz Gonzaga nesse período estão: *Asa branca, Baião, Juazeiro, A moda da mula preta, Forró de mané vito, Qui nem jiló, Respeita Januário, Assum preto, Cintura fina, A volta da asa branca, Sabiá, O xote das meninas e Algodão.*

Neste capítulo, apresenta-se uma análise das menções a Luiz Gonzaga na *Revista do Rádio*, consultada na coleção da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Esta pesquisa buscou compreender esse período da vida do músico –considerado o auge de sua carreira – e também, investigar se ele sofreu uma espécie de ostracismo midiático depois de 1954.

A *Revista do Rádio* foi publicada no Rio de Janeiro/RJ entre os anos de 1948 e 1970. No período analisado, as publicações foram mensais em 1949 e semanais entre 1950 e 1954. O principal foco da revista era a vida pessoal e profissional dos artistas do rádio. As principais colunas traziam fofocas do momento, visitas a casa de artistas, entrevistas, além de dicas de discos e músicas.

---

[1] Luiz Gonzaga. Baião (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) RCA-Victor 80-0605.

[2] Quatro ases e um coringa. Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), Disco Odeon 12724.

[3] Disponível em https://decadade50.blogspot.com/2006/09/parada-de-sucessos-1949-1960.html acesso em 21/10/2021

1.1 Luiz Gonzaga na *Revista do Rádio* entre 1949 e 1954.

A *Revista do Rádio* tem bastante relevância, pois era uma revista popular ligada ao mundo do rádio do qual Luiz Gonzaga fazia parte. Segundo Tânia da Costa Garcia (2010), a *Revista do Rádio* é uma revista de grande popularidade, interessada mais nos aspectos da audiência das rádios e do sucesso comercial dos músicos. É possível ver em alguns artigos como o artista se transforma nos primeiros anos de carreira. Direcionados aos fãs, os artigos tratam basicamente da vida profissional e particular dos artistas do rádio. Ao analisar os primeiros anos de circulação da publicação, é possível observar como alguns elementos vão sendo agregados por Gonzaga ao longo dos anos os quais são essenciais para a consolidação do gênero musical, tais como vestimenta de vaqueiro nordestino, instrumentação com sanfona, zabumba, triângulo e ritmo do baião como principal divulgador do trabalho.

Em 1949, foram doze edições da *Revista do Rádio*, sendo que Luiz Gonzaga é mencionado em seis. Na edição 11, além de algumas pequenas notas e músicas nas sessões de maiores sucessos, uma matéria com o artista intitulada *"Sou getulista de coração: declara entre outras coisas interessantes Luiz Gonzaga"*[4]. A matéria traz uma entrevista com perguntas sobre o início da carreira, família, trabalho, sonhos e política. Na imagem principal, Gonzaga (figura 1) aparece com sua sanfona, camisa, e sem chapéu; em outras duas imagens (figura 2), aparece em sua casa com sua esposa em momentos de descontração. Ao lado, uma descrição das imagens (figura 2) diz:

> Luiz Gonzaga é outro que entrou para o 'rol de homens sérios', e gosta bastante do lar, aqui o temos; na foto de cima em companhia da esposa e da respeitável sogra, que se encontra na janela folheando a REVISTA DO RÁDIO. Aparecem também quatro cachorrinhos de estimação, na foto de baixo a esposa de Luiz Gonzaga, serve-lhe um refrescante. (Revista do Rádio, edição 11, p. 17, 1949)

[4] Sou getulista de coração. Revista do Rádio, edição 11, p. 16, 1949

"SOU GETULISTA DE CORAÇÃO"

DECLARA ENTRE OUTRAS COISAS INTERESSANTES

LUIZ GONZAGA

Como aprendeu a tocar sanfona - Como compõe suas músicas - Quanto já ganhou até hoje

Figura 1 – Matéria "Sou getulista de coração". Fonte: Revista do Rádio, edição 11, p. 16, 1949

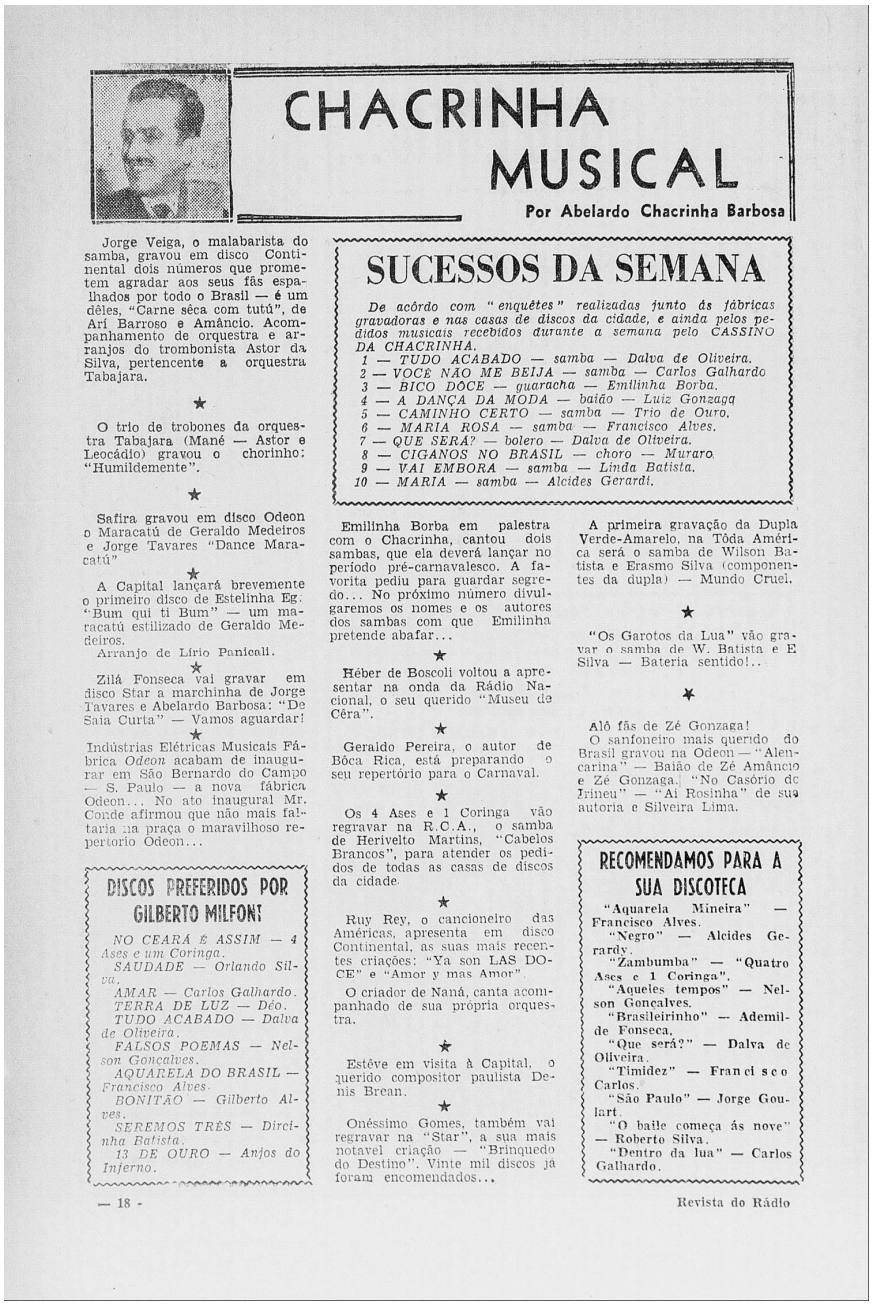
Figura 2 – Luiz Gonzaga com a esposa e a sogra posando para as fotos em momentos de descontração Fonte: Revista do Rádio, edição 11, p. 17, 1949

Em várias edições da *Revista do Rádio,* observa-se a menção ao ex-presidente e então senador Getúlio Vargas que viria a ser candidato a presidente novamente nas eleições de 1950. Pode-se perceber que, neste texto, a atenção central não está voltada à obra musical de Luiz Gonzaga, mas a aspectos de sua vida pessoal. Por um lado, a abordagem da vida pessoal dos artistas era uma prática da revista visando atrair os leitores; por outro, a menção a Getúlio Vargas, um político de grande popularidade no período, podia também ser estratégica para a revista.

Em 1950, Gonzaga é citado em trinta e oito das quarenta e seis edições daquele ano. É mencionado diversas vezes em matérias sobre outros artistas, entre os sucessos do mês e da semana, na coluna *Chacrinha Musical* (ver figura 3). A coluna era escrita por Abelardo Barbosa[5], conhecido como Chacrinha, e teria um programa de televisão de grande audiência

[5]Segundo o verbete do Dicionário Houaiss Ilustrado Música Popular Brasileira, Abelardo Barbosa "Iniciou a carreira em 1935 como locutor na Rádio Clube de Recife. A partir de 1940 foi locutor em rádios no Rio de Janeiro. Em 1943 e 1944, trabalhou na Rádio Clube de Niterói com o programa O Rei Momo na chacrinha, depois batizado Cassino da chacrinha e finalmente Cassino do Chacrinha. Em 1946, passou a apresentar na Rádio Tamoio, o Cassino do Chacrinha e a Véspera das moças. Em 1947, apresentou o Cassino do Chacrinha na Rádio Globo e Racho alegre na TV Tupi. Apresentou a Discoteca do Chacrinha e a Hora da buzina nas TVs Rio, Excelsior, Tupi e Globo".

nas décadas seguintes. Sua coluna ocupava uma página inteira da revista com pequenas notas sobre artistas do rádio, recomendações de discos e músicas, e uma subcoluna intitulada *Sucessos da Semana*. Luiz Gonzaga também aparece na coluna *Vamos cantar*, com letras de algumas de suas músicas e notas sobre seus contratos com as rádios.



CHACRINHA MUSICAL

Por Abelardo Chacrinha Barbosa

Jorge Veiga, o malabarista do samba, gravou em disco Continental dois números que prometem agradar aos seus fãs espalhados por todo o Brasil — é um dêles, "Carne sêca com tutú", de Ari Barroso e Amâncio. Acompanhamento de orquestra e arranjos do trombonista Astor da Silva, pertencente a orquestra Tabajara.

★

O trio de trobones da orquestra Tabajara (Mané — Astor e Leocádio) gravou o chorinho: "Humildemente".

★

Safira gravou em disco Odeon o Maracatú de Geraldo Medeiros e Jorge Tavares "Dance Maracatú"

★

A Capital lançará brevemente o primeiro disco de Estelinha Eg: "Bum qui ti Bum" — um maracatú estilizado de Geraldo Medeiros.

Arranjo de Lírio Panicali.

★

Zilá Fonseca vai gravar em disco Star a marchinha de Jorge Tavares e Abelardo Barbosa: "De Saia Curta" — Vamos aguardar!

★

Indústrias Elétricas Musicais Fábrica *Odeon* acabam de inaugurar em São Bernardo do Campo — S. Paulo — a nova fábrica Odeon... No ato inaugural Mr. Conde afirmou que não mais faltaria na praça o maravilhoso repertório Odeon...

DISCOS PREFERIDOS POR GILBERTO MILFONT

NO CEARÁ É ASSIM — 4 Ases e um Coringa.
SAUDADE — Orlando Silva.
AMAR — Carlos Galhardo.
TERRA DE LUZ — Déo.
TUDO ACABADO — Dalva de Oliveira.
FALSOS POEMAS — Nelson Gonçalves.
AQUARELA DO BRASIL — Francisco Alves.
BONITÃO — Gilberto Alves.
SEREMOS TRÊS — Dircinha Batista.
13 DE OURO — Anjos do Inferno.

SUCESSOS DA SEMANA

De acôrdo com "enquêtes" realizadas junto ás fábricas gravadoras e nas casas de discos da cidade, e ainda pelos pedidos musicais recebidos durante a semana pelo CASSINO DA CHACRINHA.

1 — TUDO ACABADO — samba — Dalva de Oliveira.
2 — VOCÊ NÃO ME BEIJA — samba — Carlos Galhardo
3 — BICO DOCE — guaracha — Emilinha Borba.
4 — A DANÇA DA MODA — baião — Luiz Gonzaga
5 — CAMINHO CERTO — samba — Trio de Ouro.
6 — MARIA ROSA — samba — Francisco Alves.
7 — QUE SERÁ? — bolero — Dalva de Oliveira.
8 — CIGANOS NO BRASIL — choro — Muraro
9 — VAI EMBORA — samba — Linda Batista.
10 — MARIA — samba — Alcides Gerardi.

Emilinha Borba em palestra com o Chacrinha, cantou dois sambas, que ela deverá lançar no período pré-carnavalesco. A favorita pediu para guardar segredo... No próximo número divulgaremos os nomes e os autores dos sambas com que Emilinha pretende abafar...

★

Héber de Boscoli voltou a apresentar na onda da Rádio Nacional, o seu querido "Museu de Cêra".

★

Geraldo Pereira, o autor de Bôca Rica, está preparando o seu repertório para o Carnaval.

★

Os 4 Ases e 1 Coringa vão regravar na R.C.A., o samba de Herivelto Martins, "Cabelos Brancos", para atender os pedidos de todas as casas de discos da cidade.

★

Ruy Rey, o cancioneiro das Américas, apresenta em disco Continental, as suas mais recentes criações: "Ya son LAS DOCE" e "Amor y mas Amor".

O criador de Naná, canta acompanhado de sua própria orquestra.

★

Estêve em visita à Capital, o querido compositor paulista Denis Brean.

★

Onéssimo Gomes, também vai regravar na "Star", a sua mais notavel criação — "Brinquedo do Destino". Vinte mil discos já foram encomendados...

A primeira gravação da Dupla Verde-Amarelo, na Tôda América será o samba de Wilson Batista e Erasmo Silva (componentes da dupla) — Mundo Cruel.

★

"Os Garotos da Lua" vão gravar o samba de W. Batista e E Silva — Bateria sentido!..

★

Alô fãs de Zé Gonzaga!

O sanfoneiro mais querido do Brasil gravou na Odeon — "Alencarina" — Baião de Zé Amâncio e Zé Gonzaga; "No Casório do Irineu" — "Ai Rosinha" de sua autoria e Silveira Lima.

RECOMENDAMOS PARA A SUA DISCOTECA

"Aquarela Mineira" — Francisco Alves.
"Negro" — Alcides Gerardy.
"Zambumba" — "Quatro Ases e 1 Coringa".
"Aqueles tempos" — Nelson Gonçalves.
"Brasileirinho" — Ademilde Fonseca.
"Que será?" — Dalva de Oliveira.
"Timidez" — Francisco Carlos.
"São Paulo" — Jorge Goulart.
"O baile começa ás nove" — Roberto Silva.
"Dentro da lua" — Carlos Galhardo.

Figura 3: Coluna Chacrinha Musical. Fonte: Revista do Rádio, edição 51, 1950, p. 18.

Entre as principais matérias está uma sobre seu irmão Zé Gonzaga a qual traz a chamada: *"Zé Gonzaga, irmão de Luiz Gonzaga, terá de mudar de nome... Brigarão os dois*

irmãos?"[6]. A matéria de duas páginas conta um pouco sobre a vida de Zé Gonzaga, além de uma pequena entrevista. Na segunda página, a explicação da chamada conta que Luiz Gonzaga acredita que o irmão deveria usar o nome de batismo para se apresentar: Zé Januário. Porém, na edição 37, tudo é esclarecido na matéria *"Os dois irmãos Luiz Gonzaga e Zé Gonzaga não brigaram: tudo esclarecido"*[7], onde Luiz Gonzaga, em entrevista, explica que teria preferência que o irmão usasse o nome de batismo para ter carreira própria e não fazer sucesso somente por ser irmão de Luiz Gonzaga. Porém, segundo a revista, tudo foi resolvido e os irmãos estavam em completa harmonia.

Na edição 46, com texto de Borelli Filho, Gonzaga é citado numa matéria pró-Getúlio Vargas intitulada *Favorito do rádio*[8]. Com as eleições para presidente se aproximando, a matéria traz diversos artistas de diversas emissoras declarando preferência pelo voto em Getúlio. As menções ao ex-presidente eram comuns na revista, como já foi abordado anteriormente.

Na edição 48, Gonzaga é ressaltado entre artistas que enriqueceram tocando sanfona. Na matéria *"Uma sanfona enriquece muita gente..."*[9], além de Gonzaga, são citados Zé Gonzaga, o sanfoneiro português Antonio Mestre, Antenógenes Silva, Pedro Raimundo, a sanfoneira Adelaide Chiozzo entre outros. O foco do texto é o enriquecimento dos artistas, comprovando a prática da revista em tratar principalmente da vida pessoal e profissional dos artistas e não de suas obras.

Ainda na edição 48, é citado em texto de Manezinho Araújo[10] um caso de racismo sofrido por Gonzaga ao ser impedido de entrar na rádio Gazeta por ser negro. No texto, Manezinho critica o fato de o caso de Gonzaga não ter tido tanta repercussão na mídia brasileira quanto o caso da artista estrangeira Katherine Dunhan que teve seu nome riscado no livro de hóspedes de um hotel "somente por ser gente de cor". O texto ainda cita "um projeto do sociólogo Gilberto Freire, que manda incluir entre as leis vigentes no país, a proibição de qualquer manifestação nojenta de preconceito racial, em todo território nacional". Esse caso de racismo sofrido por Gonzaga foi noticiado também em outros periódicos, como será relatado mais adiante.

---

[6]Zé Gonzaga, irmão de Luiz Gonzaga, terá de mudar de nome... Brigarão os dois irmãos?. *Revista do Rádio*, edição 32, p. 46, 1950.

[7]"Os dois irmãos Luiz Gonzaga e Zé Gonzaga não brigaram: tudo esclarecido". *Revista do Rádio*, edição 37, p. 8, 1950.

[8]Favorito do rádio. *Revista do Rádio*, edição 46, p. 23, 1950.

[9]"Uma sanfona enriquece muita gente...". *Revista do Rádio*, edição 48, p. 22, 1950.

[10]Vão ter fim as baixezas. *Revista do Rádio*, edição 48, p. 36, 1950.

Na edição 54, o Rei do Baião é ressaltado por Borelli Filho[11], em matéria sobre Renato Murce, como o "sanfoneiro que está imprimindo vida nova à música popular brasileira". O músico aparece de chapéu em uma imagem durante uma festa caipira, porém ainda não é o chapéu de cangaceiro (ver figura 4).

Figura 4: Festa caipira citada na matéria de Borelli Filho. Fonte: Revista do Rádio, edição 54, p. 15, 1950.

A edição 65 traz – além de ressaltar sua fama e sua fortuna – um "romance novela" (grafia da revista), também escrita por Borelli filho[12] relatando alguns fatos da vida do artista, como o de não cantar no início da carreira atuando apenas como instrumentista. O texto conta de forma bastante romantizada algumas passagens que precedem a fama do artista, como no trecho em que descreve a saída de Gonzaga da casa dos pais dizendo que: "A falta de oportunidade, no local, obrigou-o à despedida chorosa daquele pedaço de paraíso que era a casa modesta e feliz de 'seu' Januário Gonzaga" e, também, quando diz que Gonzaga fazia o "colorido da 'Alma do Sertão'", programa apresentado por Renato Murce na *Rádio Clube*. O texto também aponta de forma romantizada o início da carreira de Gonzaga como cantor. Contrapondo-se à versão vista em DREIFUS (1996) de que Gonzaga era proibido de cantar por diretores artísticos das rádios, o texto traz uma breve entrevista com o artista: "— E por que você não canta, Luiz? – Eu? Vê la se dou prá isso!?" e continua: "E não adiantava insistir,

[11] Êsse Renato Murce e um Ziegfield... Revista do Rádio, edição 54, p. 14, 1950

[12]...e Luiz Gonzaga não sabia cantar! Revista do Rádio, edição 65, p.12, 1950.

porque o pernambucano estava satisfeito com sua sanfona, certo de que não precisava de mais nada para completar o seu ideal artístico". Conforme o texto de 1950, Luiz Gonzaga não estava convencido de que sabia ou que deveria cantar – considerava-se um instrumentista. Abaixo da chamada, a imagem mostra Luiz Gonzaga com sua sanfona, vestido de terno e gravata, novamente de chapéu, porém nada semelhante ao chapéu de cangaceiro (ver figura 5). Em outra imagem, aparece vestindo um roupão listrado em momento de descontração com um cachorro.

...e Luis Gonzaga não sabia cantar!

Romance-novela de um sanfoneiro que trazia a música no coração — O 'forfait' de Manèzinho Araújo caiu do céu — E o "baião", como é que veio? — Agora bater recordes de venda de discos já é uma rotina... mas para o "Lua Cheia"!

Texto de BORELLI FILHO

História absolutamente curiosa é a desse artista campeão de popularidade, que se chama Luiz Gonzaga. Famoso, agora, no Brasil inteiro, alcançando sucesso até mesmo além-fronteiras, a ponto de receber ofertas diversas para se apresentar no estrangeiro, Luiz começou sua carreira apenas tocando sanfona. Cantar era uma temeridade e "Lua Cheia" se contentava, mesmo, em dedilhar seu instrumento para animar a vida, sem maiores pretensões. Mas o destino andava "namorando" o pernambucano de rosto chêio e simpatia até debaixo dágua. Aquilo não ficaria assim...

Baião, "chot", marcha de carnaval, o Brasil inteiro cantando, assim é Luiz Gonzaga, sua sanfona e sua simpatia!

E não ficou, mesmo. Garoto, Luiz sentiu vontade de tocar a sanfona como fazia o papai. Uma sanfoninha de apenas oito foles, quase primitiva, mas deliciosamente querida naquele sertão grande da Pernambuco. E assim foi que o garoto começou a se fazer homem e sua aldeia passou a ficar também pequena para aquêle ideal de artista. Porque Luiz já se considerava apto a viver da sua arte. A falta de oportunidade, no local, obrigou-o à despedida chorosa daquele pedaço de paraíso que era a casa modesta e feliz de "seu" Januário Gonzaga. A poeira levantada na estrada, um trem desaparecendo no horizonte, a mãe do sanfoneiro entregue às lágrimas, temerosa pela sorte daquele que resolvera ser artista, na família.

—x—

É evidente que "Lua Cheia" não encontrou o sucesso à sua espera, para lográ-lo à fortuna ou algo parecido. As coisas se iniciaram muito mal e o exército arabo recebendo um pernambucano que andava com o pensamento chêio de música. Faltavam notas ao bôlso, mas em compensação sobravam as "notas musicais" na cabeça! E a vida foi-se descurolando, difícil, árdua, mas sem desânimo. Quanto mais conhecia o Brasil, mais Luiz Gonzaga se apegava à música, pensando, um dia, cantar tôda aquela beleza de paisagens através da melodia que lhe brotava no coração.

— Eu ainda conto a história da "Asa Branca"... Conto, sim!...

—x—

A verdade é que Luiz acabou, há alguns anos, aqui nesse Rio de Janeiro grande como o seu talento. Sorriso aqui, dedos ágeis na sanfona, não lhe foi difícil aparecer no rádio e em orquestras típicas. Muraro — poucos o sa-

— 12 —

Revista do Rádio

Figura 5: Gonzaga de Terno, gravata e chapéu estilo europeu. Fonte: Revista do Rádio, 1950, edição 65, p. 12

Na edição 66, uma crônica de Manezinho Araújo chamando outros artistas a se juntarem a Luiz Gonzaga nesta "obra nacionalista", descreveu o baião como "um gênero puramente sertanejo, essencialmente nortista, cristalinamente brasileiro"[13], em contraponto à música estrangeira que estaria sendo veiculada por grande parte da mídia naquele momento. O texto com o título *"ACENDAMOS O ESTOPIM!"* parece mais um manifesto que visa a união da

[13]Acendamos o estopim. Revista do Rádio, edição 66, p 46, 1950.

comunidade artística em favor da música "genuinamente brasileira". Em um trecho, Manezinho escreve:

> A legião dos combatentes está crescendo, aumentando dia a dia. Outros mais virão engrossar as fileiras dos que, em boa hora, resolveram pôr pé firme na trincheira que se vem construindo para a defesa de uma classe numerosa e desprotegida, a fim de fazer frente à invasão dos abacaxis estrangeiros. (Revista do Rádio, edição 66, p 46, 1950)

Em 1951, Luiz Gonzaga é citado em cinquenta e uma das cinquenta e duas edições daquele ano. É mencionado em matérias sobre outros artistas, entre os sucessos do mês e da semana, na *Coluna do Chacrinha*, na coluna *Vamos cantar*, com letras de algumas de suas músicas, na coluna *Rua da pimenta* de Manezinho Araújo, na coluna *Radiolândia* entre outras.

Entre as principais menções há uma pequena nota na edição 71intitulada *"Luiz Gonzaga deixará a Rádio Nacional!"*[14] a qual, juntamente com as imagens, toma a página inteira e ressalta a fama e riqueza do artista ao mencionar que ele deixará a Rádio Nacional para excursionar pelo país e que atuaria no rádio carioca, livre de contrato, em diversos canais de rádio e em pequenas temporadas "à maneira dos artistas americanos". Em uma das duas imagens (ver figura 6) presentes nesta página, Luiz Gonzaga aparece pela primeira vez na *Revista do Rádio* com seu chapéu de cangaceiro e sanfona de oito baixos, instrumento que aprendeu a tocar com seu pai na infância. Na outra imagem, aparece, provavelmente, no palco de um programa de rádio, vestindo camisa xadrez e lenço no pescoço, parecendo entregar sua sanfona a uma criança.

[14]Luiz Gonzaga deixará a Rádio Nacional! *Revista do Rádio,* edição 71, p. 2, 1951.

Luiz Gonzaga deixará a Rádio Nacional !

O simpático Luiz Gonzaga, cuja vitória no rádio e no mundo dos discos bateu todos os récords, vai abandonar a PRE-8, logo que termine seu contrato com a Rádio Nacional, nos meados de março. Luiz Gonzaga pretende excursionar e gravar mais discos, atuando no rádio carioca em pequenas temporadas nos mais diversos prefixos, livre de contratos, à maneira dos artistas americanos. E por falar em Luiz Gonzaga: seus rendimentos, no rádio, discos e autoria de baiões, alcançam a 120 mil cruzeiros por mês!

Figura 6: Luiz Gonzaga com chapéu de cangaceiro. Fonte: *Revista do Rádio*, edição 71, p. 2.

É citado na matéria *"Os ricos do rádio*[15]*"*, na edição 74, entre os artistas mais afortunados daquele momento. Segundo o texto, a matéria foi feita "para falar um pouco dos mais felizes, dos que já conseguiram bastante (dinheiro) do rádio", e cita que Gonzaga "está

[15]Os ricos do rádio. Revista do Rádio, edição 74, p. 28, 1951.

bem de vida, confortavelmente instalado, com um bom padrão de vida, com um belo sítio já comprado e outras aquisições em perspectiva". A matéria ainda menciona que "é ele, atualmente, o autor que mais ganha com seus discos". Além de Luiz Gonzaga, são citados na matéria, entre outros famosos, os artistas Pedro Raimundo, Manezinho Araújo, Aracy de Almeida e Carmem Miranda.

A edição 81[16] traz à tona, novamente, o caso de racismo sofrido pelo artista na *Rádio Gazeta*, porém com mais detalhes do que havia acontecido quando convidado para ver o programa de uma amiga e chegando lá foi impedido por "ser de cor" (expressão utilizada pela matéria). O texto traz uma entrevista com o artista. Nela, Gonzaga explica que foi barrado pelo porteiro na porta dos estúdios por ser preto, e só conseguiu entrar após interferência do marido da apresentadora o qual falou diretamente com o diretor da rádio explicando que ali estava Luiz Gonzaga "—um artista brasileiro, um intérprete da música nacional, um cantor, um compositor, um homem do Brasil enfim!". Na imagem (ver figura 7), aparece uma caricatura enfatizando suas características negras.

[16]Preto não entra. Revista do Rádio, edição 81, p. 5, 1951.

"PRETO NÃO ENTRA"

E LUIZ GONZAGA TEVE SUA ENTRADA BARRADA NA PORTA DA RÁDIO GAZETA DE SÃO PAULO

O assunto já havia sido tratado, e bem tratado, pelos nossos colegas paulistas de "Radar": Luiz Gonzaga tivera sua entrada impedida nas dependências da Rádio Gazeta, capital bandeirante, semanas atrás, apenas porque era preto. Incrível que pareça, isso acontecera em pleno Brasil, em plena capital de um dos nossos maiores Estados! E eis agora, dias passados, o acaso nos põe diante de Luiz Gonzaga, lá mesmo em São Paulo, no aeroporto. E ainda o acaso nos traz o assunto à baila.

— E' fato mesmo, Luiz, que a Gazeta proibiu sua entrada no estúdio por ser você de côr?

E, atendendo a nosso pedido para que detalhe o caso tal qual se passou, Luiz Gonzaga começou:

— Uma artista da Rádio Gazeta, aliás senhora de um amigo meu, convidou-me para assistir ao seu programa. Trata-se aliás de uma grande acordeonista e eu, por laços de amizade ao casal e também por apreciar imenso acordeon, acedi ao convite. A hora marcada cheguei à porta de entrada da Rádio Gazeta. Veio o porteiro ao meu encontro e disse:

— O senhor não pode entrar.

— Mas... eu sou artista. Sou Luiz Gonzaga.

— Sem convite não entra.

— Mas onde apanhar um convite? Ou mesmo comprar?

— Com ninguém. Não tem mais.

— Percebi então, pois não sou tolo, (Luiz Gonzaga recomeça a palestra conosco) que não se tratava de convite mas sim de preconceito de côr. Pedi ao porteiro que me deixasse entrar para falar com um diretor da rádio. Nada. Insisti. Nada ainda. Resolvi então entrar por minha conta e peguei o elevador. No primeiro andar, porém, êle e outros já me esperavam. E diante da minha insistência foram então sinceros e explicaram a razão pela qual eu não podia entrar. Questão de côr. Em outras palavras: êles queriam dizer: Preto Não Entra.

— E que fez você, Luiz Gonzaga?

— Mandei chamar o meu amigo, o esposo da artista que aliás já tinha até iniciado o seu programa.

— E tudo resolveu?

— Ele foi ao diretor da Rádio Gazeta. Explicou quem eu era, um artista brasileiro, um intérprete da música nacional, um cantor, um compositor, um homem do Brasil enfim! Pouco depois o caso estava resolvido. Consegui entrar. Mas que luta!

— E que é que você diz a isso, Luiz? Que acha você dessa atitude da Gazeta, tentando implantar o preconceito de côr em seus domínios?

— Prefiro não dizer nada. O que narrei foi o que se passou realmente. O público agora que tire as suas conclusões e que julgue como melhor entender.

E aí terminou a palestra sôbre o assunto.

Revista do Rádio

Figura 7: Matéria Preto não entra. Fonte: Revista do Rádio. Edição 81, 1951 p. 5.

Na edição 82, Luiz Gonzaga é o artista escolhido da coluna *Vinte e quatro horas na vida de um artista*[17]. A coluna de duas páginas mostra, com fotografias e pequenos textos, momentos do dia a dia do artista, em fotos posadas, a hora em que acorda, faz as refeições, descansa, vai ao trabalho e outras atividades.

A edição 88[18] traz a notícia *"Desastre com Luiz Gonzaga"* que relata um grave acidente de carro sofrido por Gonzaga deixando-o em recuperação por seis meses. As imagens mostram o artista acamado e com curativos. Essa foi uma notícia que apareceu também em outros periódicos analisados e será abordada novamente mais adiante.

[17]Como gasta Luiz Gonzaga um dia de sua vida. Revista do Rádio, edição 82, p. 26, 1951.

[18]Desastre com Luiz Gonzaga! Revista do Rádio, edição 88, p. 4, 1951.

Na edição 101[19], Borelli filho, relata como é feito o programa de Luiz Gonzaga *Na ordem do dia* na rádio Mayrink Veiga. A reportagem mostra Gonzaga saindo de casa para ensaiar, se despedindo da esposa e sogra, ensaiando e fazendo o programa. No texto, Borelli Filho comenta que a série de reportagens focaliza os programas de "maior prestígio no rádio", e por isso a escolha de "Luiz Gonzaga, o popular Rei do baião" naquela edição. Sobre a música, Borelli filho escreve que o programa é "tipicamente de música brasileira", "na luta pela valorização cada vez maior da nossa música. O comentário sobre a instrumentação com Gonzaga na sanfona, Catamilho no zabumba e Zequinha no triângulo, não faz menção ao cavaquinho que aparece na imagem (ver figura 8) na qual Gonzaga aparece com chapéu de cangaceiro com seus colegas no palco. Segundo SANTOS (2013), apesar da instrumentação em trio sanfona, zabumba e triângulo fosse a que ficou mais conhecida, era comum adicionar outros instrumentos como cavaquinho, bandolim, violão e instrumentos de percussão na formação. Curiosamente, apesar de parecer uma propaganda do programa, a reportagem não diz o nome, nem o dia e horário que o programa vai ao ar, diz apenas *"Programa do Rei do baião na Mayrink Veiga (pra-9)*" em meio ao texto.

Figura 8: Durante apresentação com a formação zabumba triângulo e cavaquinho. Fonte: Revista do Rádio, edição 101, p. 39, 1951.

[19]Luiz Gonzaga na ordem do dia. Revista do Rádio, edição 101, p. 37, 1951.

A edição 112[20] traz uma matéria com o título *"Roubaram o baião Joazeiro"* sobre o plágio feito por dois compositores americanos da canção Juazeiro, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A música foi gravada com o nome *Wandering swallow* pela cantora Peggy Lee. A reportagem trata Humberto Teixeira como "o melhor compositor de 50" e traz uma entrevista com o mesmo explicando o ocorrido. Constataram por meio de um amigo marinheiro que comprou um disco nos Estados Unidos e descobriu o plágio. Teixeira conta em entrevista como estava correndo o processo e pedido de indenização em Nova Iorque.

No ano de 1952 foram cinquenta e duas edições da *Revista do Rádio* e Luiz Gonzaga é mencionado em quarenta e duas delas. O artista é citado em matérias sobre outros artistas, entre os sucessos do mês e da semana, na *Coluna do Chacrinha*, na coluna *Rádio em revista,* entre outras.

A edição 126 traz a matéria *"Luiz Gonzaga padre Cícero do baião"*[21]. O texto, de Genival Rabelo, contém uma entrevista feita com o cantor durante uma viagem de trem entre as cidades de Juazeiro/CE e Fortaleza/CE, onde Gonzaga conta como começou sua carreira e como compôs *Baião,* em parceria com Humberto Teixeira. A matéria também exalta a fama e riqueza do artista, especulando até mesmo quanto ele estaria ganhando com as execuções de suas músicas no rádio.

Na edição 151 há uma matéria[22] de quatro páginas mostrando a relação de Gonzaga com a filha Rosinha ainda bebê. A chamada do texto diz *"Por causa de Rosinha, Luiz Gonzaga Desprezou até a Sanfona!"*. O foco da matéria são as imagens mostrando o convívio familiar, intercaladas com pequenos textos sempre tendo a filha de Gonzaga como protagonista.

Uma nota[23] na edição 155 relata que Gonzaga quebrou o recorde de público do auditório da Rádio Tupi considerado, naquele momento, o maior da América Latina. O recorde até então era do maestro americano Tommy Dorsey e sua orquestra.

As edições 158[24] e 166[25] trazem uma polêmica envolvendo Luiz Gonzaga devido ao fato de ter sido contratado para ser garoto propaganda dos laboratórios Moura Brasil. Segundo a reportagem, a empresa estaria fazendo uma manobra para pagar menos dinheiro às emissoras de rádio por sua publicidade.

---

[20]Roubaram o baião "Joazeiro"! Revista do Rádio. Edição 101, p. 38, 1951.
[21]Luiz Gonzaga, "padre Cícero do baião". Revista do Rádio. Edição 126, p. 40, 1952.
[22]A herdeira do baião. Revista do Rádio. Edição 151, p. 22-25, 1952.
[23]Tommy Dorsey Perdeu, Também, Para Luiz Gonzaga! Revista do Rádio. Edição 155, p.18, 1952.
[24]Luiz Gonzaga: instrumento de plano nefasto para o rádio brasileiro. Revista do Rádio. Edição 158, p. 17-18, 1952.
[25]A questão do preço no rádio no rádio brasileiro. Revista do Rádio. Edição 166, p. 33-34, 1952.

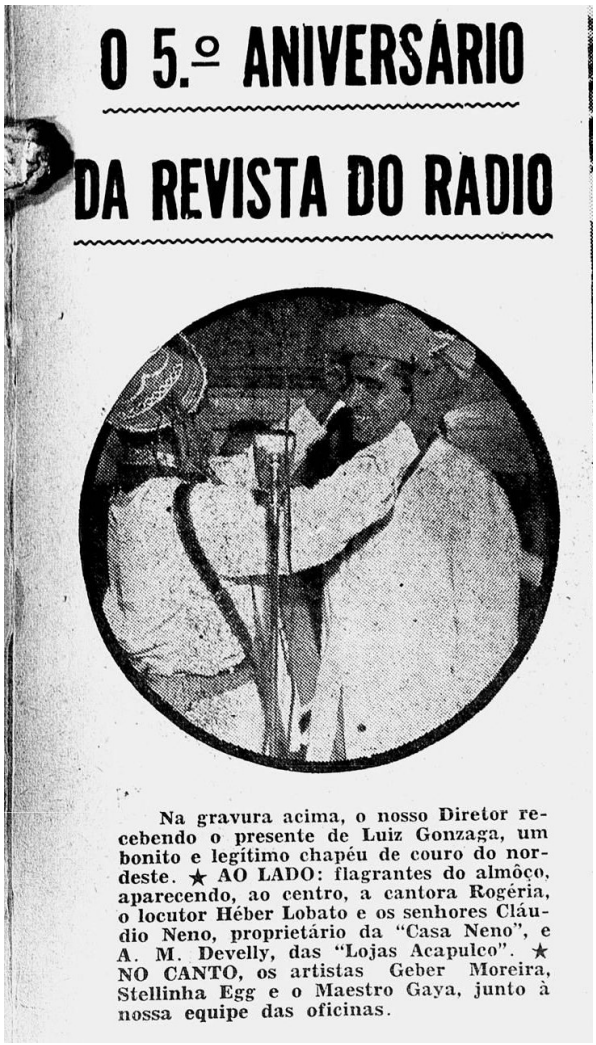
Em 1953 foram cinquenta e uma edições da *Revista do Rádio* e Luiz Gonzaga é mencionado em trinta e seis delas. É bastante citado em pequenas notas, *Correio de fans,* na coluna *feira de amostras,* coluna *Rádio em revista,* entre outras.

Na edição 175 é citado[26] - em matéria dedicada a sambistas – como exemplo de artista que ficou rico. Entre outros, são mencionados Lamartine Babo, Ataulfo Alves, Ary Barroso e Francisco Alves.

Na edição 178 é citado na matéria *"Artistas brasileiros brilham em Portugal"*[27]*,* sobre algumas figuras que estariam fazendo fama naquele país.

Na edição 182 uma fotografia[28] revela Gonzaga entregando um chapéu (ver figura 9) semelhante ao seu de cangaceiro, ao diretor da *Revista do Rádio,* Anselmo Domingos, durante evento do quinto aniversário da revista. A entrega do chapéu ao diretor da *Revista do Rádio* pode revelar a forte intenção de Gonzaga em tornar o chapéu de cangaceiro uma de suas marcas e do nordestino.

[26]Os milionários do samba. Revista do Rádio, Edição 175, p. 38-39, 1953.
[27]Artistas brasileiros brilham em Portugal. Edição 178, p, 8-9, 1953.
[28]O 5º aniversário da Revista do Rádio. Revista do Rádio, Edição 182, p. 32, 1953.



O 5.º ANIVERSÁRIO

DA REVISTA DO RADIO

Na gravura acima, o nosso Diretor recebendo o presente de Luiz Gonzaga, um bonito e legítimo chapéu de couro do nordeste. ★ AO LADO: flagrantes do almôço, aparecendo, ao centro, a cantora Rogéria, o locutor Héber Lobato e os senhores Cláudio Neno, proprietário da "Casa Neno", e A. M. Develly, das "Lojas Acapulco". ★ NO CANTO, os artistas Geber Moreira, Stellinha Egg e o Maestro Gaya, junto à nossa equipe das oficinas.

Figura 9: entregando chapéu de couro ao diretor da rádio. Fonte Revista do Rádio, edição 182, p. 32. 1953.

Na edição 189 é citado na matéria "*Quem ficou rico no rádio?"*[29]. O texto de Borelli Filho relata que Luiz Gonzaga começou a cantar no rádio devido a um dia no qual a cantora Carmem Costa faltou no programa em que atuava na *Tamoio.*

Na edição 192 é novamente citado[30] entre artistas brasileiros que fazem fama em Portugal.

A edição 194 traz um episódio[31] de briga entre fãs de Luiz e Zé Gonzaga sobre quem seria o melhor e mais autêntico artista.

[29]Quem ficou rico no rádio?. Revista do Rádio, edição 189, p. 4-7, 1953.

[30]Popular Jornalista de Portugal informa: Falsa irmã de Carmem Miranda agita a Europa! Revista do Rádio, Edição 192, p. 38, 1953.

[31]Por causa de Zé e Luiz Gonzaga brigam os fans. Revista do Rádio, Edição 194, p.3, 1953.

Na edição 197, Anselmo Domingos relata em seu texto *"Os perigos da popularidade"*[32], a insatisfação de Gonzaga com as fofocas que estavam circulando sobre ele. Dentre elas, a d que teria assassinado Catamilho, zabumbeiro de seu conjunto.

Na edição 202, as fofocas dirigidas a Gonzaga ganham uma matéria especial[33] de quatro páginas para desfazer os boatos. Nessa matéria, fotos de Hélio Brito revelam o artista vestido de chapéu de cangaceiro e gibão de couro (ver figura 10)

Figura 10: Com chapéu e gibão. Fonte: Revista do Rádio, edição 202, p. 5, 1953.

Na edição 207, o artista é mencionado ao lado de seu irmão Zé Gonzaga em matéria[34] sobre vozes parecidas de artistas do rádio. Novamente Gonzaga aparece com seu traje típico.

A edição 210 traz um recado[35] de Atila Nunes a Gonzaga. Luiz Gonzaga havia acusado o discotecário da Rádio Guanabara de só tocar as músicas se fosse pago para isso. Provavelmente Gonzaga começava a sentir que sua popularidade estava caindo.

[32]Os perigos da popularidade. Revista do Rádio, Edição 197, p. 50, 1953.
[33]Luiz Gonzaga acusado de morte. Revista do Rádio. Edição 202, p. 5-8, 1953.
[34]Vozes Gêmeas do rádio. Revista do Rádio. Edição 207, p. 4-7, 1953.
[35]Atila Nunes contesta Luiz Gonzaga. Revista do Rádio. Edição 210, p. 14, 1953.

Em 1954 foram cinquenta e duas edições da Revista do Rádio e Luiz Gonzaga é mencionado em apenas dez. As menções são pequenas notas e nenhuma matéria relevante. Em 1955, Gonzaga é citado em apenas uma edição da revista em pequena nota sobre uma mudança de endereço.

Em dois artigos de Borelli Filho, já citados acima, um de 1950 e outro de 1951, é possível observar uma grande mudança na carreira do músico. O primeiro artigo[36] trata do seu início de carreira, da transição do Gonzaga instrumentista ao famoso cantor e compositor de baiões. Na fotografia ainda aparece de terno e gravata (ver figura 11). No outro artigo,[37] Borelli Filho escreve na coluna *"Programas em desfile"* sobre como era feito o programa de rádio apresentado por Gonzaga na Mayrink Veiga, em 1951. Nele, já aparece sendo chamado de "O Rei do Baião", vestido com chapéu de vaqueiro (ver figura 11), ao lado de seus companheiros Zequinha e Catamilho Milho, com a instrumentação que viria a ser símbolo da música nordestina: sanfona, zabumba e triângulo. Na edição 202, em 1953 (ver figura 10), já podemos ver o artista em foto posada com sua vestimenta completa com chapéu e gibão de couro.

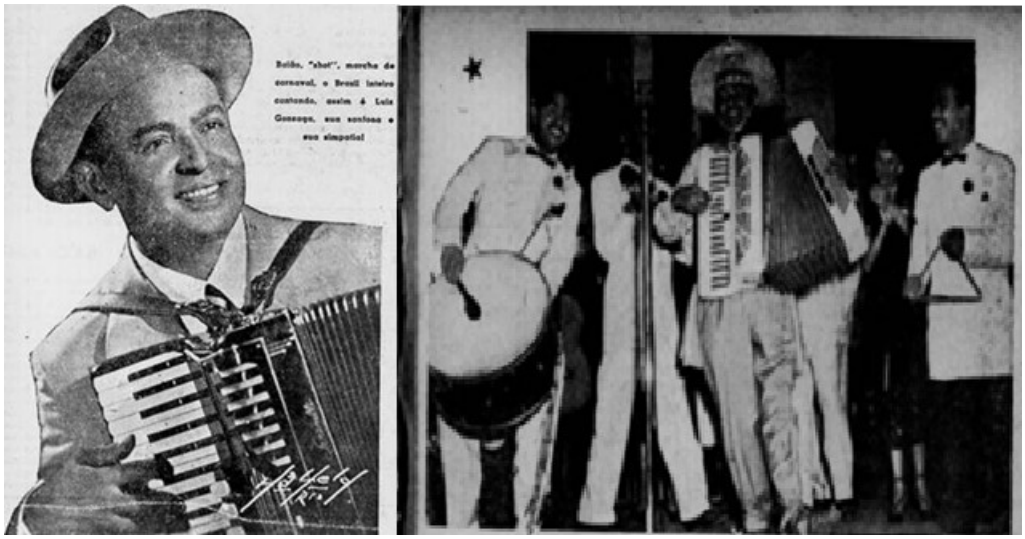


Figura 11. Luiz Gonzaga no início da carreira com paletó e gravata; Luiz Gonzaga com chapéu de cangaceiro e formação zabumba, sanfona e triângulo. Imagem elaborada pelo autor a partir de recortes das imagens das revistas. Fontes: *Revista do Rádio*, 5/12/1950, p. 12; *Revista do Rádio*, 14/08/1951, p. 39.

[36]...e Luiz Gonzaga não sabia cantar! Revista do Rádio, edição 65, p.12, 1950.
[37]Luiz Gonzaga na ordem do dia. Revista do Rádio, edição 101, p.37, 1951.

Segundo GARCIA (2010), ocorreu um processo de folclorização da música popular brasileira nos anos 1950 quando a noção de folclore foi flexibilizada para incorporar a música popular urbana. Meios de comunicação como a *Revista do Rádio* tiveram importante papel neste processo que ajudou a fixar a música popular urbana como representação da identidade nacional.

Em contraste com esse processo de folclorização da música popular urbana identificado pela autora, também podemos observar que as menções a Luiz Gonzaga na *Revista do Rádio* colocam o artista numa categoria um pouco à parte da música popular brasileira, quase como se a música nordestina – conceito que estava se desenvolvendo em torno da sua carreira – não fosse música brasileira, mas uma música regional, e, portanto, menos nacional e mais exótica.

Gonzaga teve bastante prestígio na *Revista do Rádio* entre 1950 e 1953, vislumbrado como um artista que faz sucesso e que ganha dinheiro. São explorados, principalmente, aspectos anedóticos de sua vida particular, bem como aspectos financeiros de seu sucesso e questões contratuais de sua carreira. Porém, sua popularidade cai drasticamente em meados de 1954. O suicídio de Getúlio Vargas naquele ano diminuiria, também, o interesse do país no tipo de nacionalismo que o artista representava o qual era exaltado pelo ex-presidente. Segundo Dominique Dreyfus:

> [...] a agitação cultural, social e política que vigorou até meados de 60, e pariu, entre outras coisas, um dos grandes movimentos musicais do Brasil (bossa nova), atingia essencialmente a classe média e classe média alta, cuja relações com a cultura eram e são profundamente vinculadas à mídia. Na hora em que a mídia se desinteressou de Luiz Gonzaga, a classe média se desligou do baião e Luiz Gonzaga ficou marginalizado (DREYFUS, 1996, p.208)

Luiz Gonzaga voltaria à cena da música brasileira recuperado pelos tropicalistas na década de 1970. Esse resgate tardio do artista pode representar os dilemas da incorporação do conceito de música nordestina à música brasileira.

1.2 LUIZ GONZAGA EM OUTROS JORNAIS E REVISTAS

A análise das menções a Luiz Gonzaga na *Revista do Rádio* feita na seção anterior, dá uma boa mostra de como variou o interesse por sua carreira no principal veículo da imprensa dedicado aos artistas da música popular. Para estabelecer comparações, nesta seção é feita a

análise em outros periódicos: a revista *O Cruzeiro* e os jornais *Diário de Notícias* e *Jornal do Brasil*. Para delimitar o escopo desta busca, a análise se concentrou no ano de 1951, no qual o artista teve o maior número de menções na *Revista do Rádio*.

A revista *O Cruzeiro* foi uma revista semanal ilustrada, de temática geral e de ampla circulação. Foi pioneira do fotojornalismo no Brasil, e impactou pela qualidade das imagens o que, para a época, foi uma importante inovação nos meios de comunicação impressa. Em 1951, foram 52 edições e o artista foi citado em apenas sete. Infelizmente, a coleção disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional está desorganizada em relação à ordem das edições, por isso, as menções aqui serão feitas pelas datas de publicação.

Em 1951, Luiz Gonzaga foi citado em dois textos de Mario Camarinha da Silva. A edição do dia 20 de janeiro traz um texto exaltando o ritmo do baião[38] com o título *Baião haja, seu doutor!* em alusão ao letrista Humberto Teixeira*,* que era chamado de "doutor do baião" por sua formação em direito. Na edição do dia 24 de março[39] é citado novamente, porém, apenas é mencionado sobre o texto anterior. A edição do dia 3 de fevereiro traz uma matéria[40] com muitas fotos sobre o ensaio geral de carnaval promovido por Humberto Teixeira, com artistas do rádio. Gonzaga apenas é citado por sua ausência, pois naquele momento estava em São Paulo.

A edição de 19 de maio traz uma entrevista com Gonzaga após o acidente sofrido em uma viagem de trabalho a São Paulo, ao lado dos músicos Zequinha e Catamilho M. A reportagem mostra fotos dos artistas em apresentações e, também, acamados com curativos após o acidente. O texto faz muitas alusões ao autor da matéria, David Nasser, e cita um trecho de *Madame baião,* música composta por David Nasser em parceria com Luiz Gonzaga em homenagem a Dona Helena, esposa do artista.

Cerca de seis meses após o acidente, na edição 03 do dia 3 de novembro,[41] Gonzaga aparece ao lado de seus companheiros Zequinha e Catamilho pagando uma promessa à Nossa Senhora da Penha por terem sobrevivido ao acidente. Com fotos de Indalécio Wanderley, a matéria é rica em imagens explicitamente dirigidas e roteirizadas pelo fotógrafo. Na matéria, é citado um trecho da música *Baião da penha*, gravada por Gonzaga em 1951. Curiosamente o texto também é assinado por um dos compositores da música*,* o mesmo David Nasser (em

[38]Baião haja, seu doutor!. Revista O Cruzeiro. Pag. 36, edição 14, 1951.
[39]Foi coincidência, prezados senhores. Revista O Cruzeiro. Pag. 48, edição 23, 1951.
[40]Baião no carnaval. Revista o Cruzeiro. Pag. 45, edição 16, 1951.
[41]Pagando a promessa. Revista O Cruzeiro, pág 85, edição 03, 1051.

parceria com Guio de Morais), dando a entender que, possivelmente, a matéria foi uma ação de divulgação da música que, segundo Dreyfus (1996), teria sido composta especificamente para este episódio. Luiz Maklouf Carvalho define David Nasser como "uma figura de poucos escrúpulos, que dava pouca importância para os fatos e muita importância para o efeito de suas reportagens. Inventava, alterava, adequava a realidade à carga de efeito que seus escritos pudessem trazer"[42].

Demonstrando a minha fé
Vou subir a Penha a pé
Pra fazer minha oração
Vou pedir à padroeira
Numa prece verdadeira
Que proteja o meu baião
Penha! Penha!
Eu vim aqui me ajoelhar
Venha, venha
Trazer paz para o meu lar
Nossa Senhora da Penha
Minha voz talvez não tenha
O poder de te exaltar
Mas dê bênção padroeira
Pressa gente brasileira

Baião da Penha (David Nasser, Guio de Morais)

A igreja da Penha não era um lugar qualquer para a música do Rio de Janeiro. Era um importante local de formação do samba que acabou por perder força em meados dos anos 1930 com a consolidação do rádio como principal meio de divulgação da música popular. Segundo Ricardo do Carmo, Eduardo Barbuto Bicalho e Maria Geralda de Miranda (2017) no artigo *"A*

[42] Conforme resenha da Agência Estado, do livro *Cobras Criadas* de Luiz Maklouf. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,david-nasser-o-reporter-que-inventava-a-noticia,20011104p4531. Acesso em: 21 out. 2021

festa da Penha e o samba: Patrimônios do Rio de Janeiro", não seria exagero dizer que o bairro "foi lugar festeiro e de formação de uma vertente significativa da Música Popular Brasileira, MPB, e que ali os primeiros grandes compositores brasileiros lançaram seus primeiros sucessos". Em um trecho da entrevista, durante o pagamento da promessa, Gonzaga menciona que fez a promessa no momento do acidente, fato esse que pode ter sido facilmente inventado pelo jornalista. Possivelmente David Nasser, numa clara situação de conflito de interesses entre jornalismo e promoção pessoal, se utilizou desses episódios para divulgar seu trabalho como compositor. Talvez, aumentando a gravidade dos fatos já que o episódio foi noticiado como de extrema gravidade, o que retiraria o artista de circulação por pelo menos três meses. Porém, após quinze dias, Gonzaga já estava trabalhando normalmente, segundo Dreyfus (1996).

A edição de 16 de junho menciona Gonzaga em uma nota[43] sobre um momento ruim que a emissora de rádio Mayrink Veiga estava passando. O comunicado cita o afastamento do músico e aponta o acidente como um dos possíveis motivos. A edição de 3 de novembro traz uma reportagem dedicada a Januário, pai de Luiz Gonzaga, com título *Luís, cadê teu pai? Respeitem os "oito baixos"!* em alusão a música *Respeita Januário,* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira.

Em contraste com as menções a Luiz Gonzaga analisadas na *Revista do Rádio*, destinada a acompanhar a carreira dos artistas, a revista *O Cruzeiro* era uma revista de circulação mais ampla e que atingia, provavelmente, um público com interesses mais variados e não apenas os fãs de rádio e dos cantores. A menção a Luiz Gonzaga revela as possibilidades de alcance de um grupo de leitores que não estava tão atento à programação radiofônica. Uma busca pelas menções em jornais trará outro tipo de periódico, mais atento a grandes notícias políticas e econômicas do que a curiosidades do mercado de entretenimento. Neste trabalho fizemos pesquisas em dois jornais considerados entre os mais importantes do Rio de Janeiro na época:o *Jornal do Brasil* e o *Diário de Notícias*.

Segundo Ana Paula Goulart Ribeiro (2000), o *Jornal do Brasil* foi fundado em 1891. Tinha um viés monarquista, porém, com as transformações políticas do país, entrou em crise no início do século e passou a funcionar como boletim de anúncios entre 1918 e 1953. . Com o objetivo de melhorar a situação financeira no período, o jornal converteu 80% do seu espaço para anúncios, em especial pequenos anunciantes. Apenas uma pequena janela dedicava-se a dez ou quinze manchetes. É importante notar que Luiz Gonzaga é mencionado apenas como

[43]A luta de Gilberto Martins. Revista O Cruzeiro. Pág. 48, edição 35, 1951.

coadjuvante nas poucas vezes em que aparece no jornal. Isso explica as menções a Gonzaga apenas em anúncios das edições do periódico naquele ano.

Em 1951, foram apenas sete menções a Luiz Gonzaga em 302 edições no *Jornal do Brasil*. Cinco delas dizem respeito a notas de uma festa solidária de São João, promovida pela *Campanha Pernambucana Pró-infância,* em um Iate club na qual o artista seria uma das atrações. A festa aconteceu no dia 23 de junho, pouco mais de um mês após o trágico acidente. Quatro dessas cinco notas ocorreram como meio de divulgação durante a semana do evento e uma delas, em 13 de julho na edição 160, para informar o êxito da festa. As outras duas menções são em propaganda do filme *O comprador de fazendas,* com direção de Alberto Pieralisi e canções de Herve Cordovil e Luiz Gonzaga. O músico aparece no anúncio acima da alcunha de "O Rei do Baião".

Na segunda metade da década de 1950, o *Jornal do Brasil* passaria por grandes mudanças na sua política editorial e assumiria o lugar de mais importante jornal carioca e brasileiro. Foi pioneiro, inclusive, na criação do Segundo Caderno, componente dedicado a assuntos culturais. Mas o estudo deste período foge às comparações pretendidas nesta pesquisa.

O jornal *Diário de Notícias* teve 302 edições em 1951 e Gonzaga é mencionado em trinta e nove delas. A publicação mantinha diariamente, muitas vezes na oitava página (página dedicada a assuntos culturais como teatro, cinema, espetáculos musicais e rádio), uma coluna de crítica e de programação do rádio que era dividida em três seções abarcando análises ou pequenas notas sobre a cena do rádio. Segundo Lia Calabre (2002), nessa coluna predominava uma linha de crítica ao rádio popular. Porém, em 1951 esse texto era assinado geralmente por Aluísio Rocha, que dava preferência a opiniões mais brandas e pequenas notícias do rádio e televisão. Gonzaga aparece duas vezes nessa seção com textos sobre o plágio feito por Peggy Lee da música *Juazeiro*. Esta escolha ao que indica demonstra mais interesse na repercussão internacional do caso do que no próprio artista. Ainda segundo Calabre (2002), o jornal "sempre manteve em suas crônicas radiofônicas um tom elitista, trazia críticas frequentes aos cantores populares que se apresentavam nos programas de auditório das emissoras de rádio". A baixa frequência de menções a Gonzaga, nessa seção, pode estar ligada à hipótese de que o artista não era do interesse das camadas de maior escolaridade e renda na população, os quais contavam maioria entre os que acompanhavam o jornal.

A segunda seção era dedicada a pequenos textos em forma de propaganda dos programas, como por exemplo:

> A Rádio Mayrink Veiga apresentará hoje, às 21h30m, um novo programa: "Casa de Doidos" – uma produção de Alexandre de Souza, interpretada pelo time de comediantes mayrinjianos, destacando-se Sara Nobre, Zé Trindade, Macedo Neto, etc. – Luís Gonzaga lançou a melodia "Baião da Penha". O disco já está nas lojas, depois que o artista da Mayrink Veiga interpretou, dias atrás, êsse baião, naquela emissora. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, edição 8862, p. 8, 1951).

Assim como no exemplo, Gonzaga aparece nessa sessão apenas em anúncios da *Rádio Mayrink Veiga.*

A terceira seção era dedicada à programação radiofônica do dia. Gonzaga é citado, na coluna toda, 25 vezes. Na maioria das vezes, Gonzaga aparece na programação diária, sobretudo após ser contratado pela *Rádio Mayrink Veiga* a partir do mês de abril. É visto também, raras vezes, na programação da *Emissora Continental* e *Rádio Vera Cruz.* É certo que Gonzaga atuou naquele ano, como pode ser visto em Dreyfus (1996), em outras emissoras de rádio. Porém, a programação do *Diário de Notícias* era variável e nem sempre a atividade das mesmas emissoras era anunciada. Provavelmente isso acontecia porque a programação era dada mediante pagamento de publicidade. O artista é mencionado em algumas pequenas notas com pouca relevância e, muitas vezes, em propagandas de lojas de discos e de sua gravadora, a *RCA Victor*. Tal fato ocorria principalmente em junho e julho, meses em que se comemora a festa de São João. Ao contrário da *Revista do Rádio*, da *O Cruzeiro* e acompanhando o *Jornal do Brasil*, não há nenhuma matéria ou reportagem com o artista no *Diário de Notícia* no ano de 1951.

Segundo Bollos (2005), a crítica de música popular em jornais no Brasil teve início, efetivamente, com o advento da bossa nova no final da década de 1950. Antes disso, a atenção nesses veículos era toda para a música erudita ficando a cargo das revistas de entretenimento e temática geral, a crítica da música popular.

> Por outro lado, diferentemente da erudita, a música popular praticamente não foi pauta dos jornais diários em circulação na época, restando às revistas direcionadas ao entretenimento, as primeiras publicações sobre o tema, como a Phono-Arte, PRA Nove, Radiolândia, Revista da Música Popular, entre outras. A evolução da música popular brasileira na primeira metade do século XX se deu, portanto, longe dos fatos jornalísticos, diferindo da música erudita que tinha seus concertos mais famosos sempre pautados nos jornais. Somente com João Gilberto é que os jornais começaram a se interessar pelo novo fenômeno musical. (BOLLOS, 2005, p.P. 274)

A colocação de Bollos (2005) ao afirmar que a crítica de música popular só começou efetivamente com a bossa nova é um pouco exagerada. Segundo Ribeiro (2008), o que houve no final dos anos 1950 foi "uma espécie de transição no que se refere aos parâmetros valorativos

utilizados pela crítica na apreciação de nossa música". O surgimento da bossa nova "terminou incentivando uma renovação dos critérios para se fazer crítica musical no país".

Acontece que em veículos de temática geral e de entretenimento, a crítica não seria especializada. O enfoque era em aspectos da vida e da fama dos artistas, deixando a análise especificamente musical em segundo plano. Para compreender melhor o porquê do interesse maior ou menor em cada meio, podemos utilizar o conceito jornalístico de noticiabilidade e valor-notícia. Segundo Gislene Silva (2005) em *Para pensar critérios de noticiabilidade*, a notícia é apurada pelo jornalista que precisa ter a capacidade de "identificar os acontecimentos que possuem valor como notícia". Sendo Gonzaga um artista do rádio, era natural que fosse mais citado na *Revista do Rádio.*

> Mas não basta aos seletores de notícias escolher entre um acontecimento que será publicado e outro que ficará de fora, na gaveta das matérias mortas ou que simplesmente será deletado, sem chance de ganhar vida pela visibilidade noticiosa. Entre os selecionados será preciso escolher novamente quais deles merecem entrar nas chamadas dos telejornais ou quais ganharão as primeiras páginas dos impressos, ou mesmo quais ocuparão mais espaço nas páginas internas. A seleção, portanto, se estende redação adentro, quando é preciso não apenas escolher, mas hierarquizar. (SILVA, 2005, p. 98)

Quem primeiro ganha status de notícia é a música popular ligada à tradição do samba, como o choro e o samba-canção[44]. Apesar da música nordestina não ser um valor-notícia para os jornais da época, Gonzaga ainda aparece muitas vezes nesses veículos por meio da publicidade de casas de discos, gravadoras e emissoras de rádio, evidenciando que o artista tinha muito valor comercial para a indústria musical, especialmente nos meses da tradicional festa de São João. Ao que parece, Luiz Gonzaga, era um artista conhecido que chegou a ameaçar levemente a hegemonia do *samba* no início dos anos 1950, porém sua fama era para um nicho de público advindo das camadas mais populares apegadas às danças da moda, ou migrantes das áreas rurais do nordeste brasileiro.

> No que diz respeito especificamente aos valores-notícia, o conceito poderia ser demarcado sistematizando-se aspectos apontados de forma ligeira por vários autores. Chamados também de valores informativos ou fatores de notícia, esse grupo de critérios cerca a noticiabilidade do acontecimento considerando origem do fato, fato

[44] A questão da noticiabilidade da música popular é discutida no trabalho de Daniel Derevecki (2021) sobre as menções a Chico Buarque no *Jornal do Brasil* entre 1965 e 68. Além deste colega do PPGMUS-UNESPAR e do Grupo de Pesquisa em Música, Cultura e Sociedade, também se pode mencionar a pesquisa que está sendo desenvolvida por Renata Letícia Marques sobre a crítica musical de Lúcio Rangel, que se afirmou como crítico de música popular por estes anos de 1954, primeiro na revista *Manchete*, e depois em jornais como o *Jornal do Brasil* já na virada para a década de 1960.

> em si, acontecimento isolado, características intrínsecas, características essenciais, atributos inerentes ou aspectos substantivos do acontecimento. Antes de se pensar nos critérios de noticiabilidade atuantes no tratamento do fato, e em todas as diferenciações de apresentação da notícia em produtos jornalísticos diversos, é possível investigar a repetição da seleção primária, "A seleção, portanto, se estende redação adentro, quando é preciso não apenas escolher, mas hierarquizar." a homogeneidade da escolha por diferentes profissionais e veículos. (SILVA, 2005, p. 98)

Segundo Tânia da Costa Garcia (2010), a música do rádio nos anos 1950 estava repleta de estrangeirismos em função das transformações sociais, econômicas, políticas e culturais ocorridas no Brasil após o final da Segunda Guerra. Isso estaria ameaçando de extinção a cultura popular brasileira, fazendo com que surgisse também um movimento de revalorização da cultura popular, movimento esse que a autora chamou de folclorização do popular.

> A folclorização do popular, isto é, sua transformação em tradição foi a estratégia encontrada para reagir às transformações impostas pelo presente. Nesse sentido, seria selecionado do passado um repertório a ser monumentalizado. "Museificar" o popular, obstruir sua perenidade foi a estratégia adotada a fim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade. O morto preservado seria fixado em suportes e exposto em museus e arquivos, para que as gerações vindouras pudessem conhecer a nossa "verdadeira cultura". (GARCIA, 2010, p. 7)

Theophilo Augusto Pinto em sua tese *Gente que brilha quando os maestros se encontram,* também comenta sobre "uma nova febre folclórica" ocorrida no rádio na década de 1950.Em contraposição ao samba, que era visto como música urbana, muitos artistas da cidade começaram a cantar o rural como uma forma mais autêntica de música popular brasileira, criando ao redor dessa cena uma temática que levaria o ouvinte a ter a impressão de estar no ambiente original de onde essa música foi gerada, como em aboios ou vaquejadas.

> De fato, muitos comentaristas e estudiosos mostraram que a valorização do meio rural para a identidade brasileira foi um ponto de tensão muito forte. Nos programas radiofônicos, os radialistas mencionaram "uma nova febre folclórica", que vinha "desde Stefana de Macedo, Elsinha Coelho [artistas que começaram a gravar na década de 1920] e vinha até Silvinha Melo [1940]", isto é, artistas do Rio de Janeiro que passaram a cantar uma temática ligada a regiões que não eram as daquela cidade, e sim especialmente do meio rural. Resumidamente, pode-se dizer que, durante o Estado Novo, com uma parte do samba associado à boemia e à malandragem, alguns homens ligados ao governo expressavam a opinião de que deveria haver uma opção para sua substituição, indiretamente abrindo caminho para essa "febre folclórica" que reverberou posteriormente em programas como os de Almirante (Aquarelas do Brasil) e, na década de 1950 com Luiz Gonzaga (No mundo do baião) ou Renato Murce (Alma do Sertão). (PINTO, 2012, p. 156)

Segundo Jack A. Draper III (2014) em *Forró e o regionalismo redentor do nordeste brasileiro –Música Popular em uma cultura de migração, "*a cidade é uma tonalidade inconcebível para o discurso do forró". Os migrantes saem de suas cidades natais para fugir da pobreza, porém sempre pensam na cidade como um destino passageiro. Assim, temos duas paisagens do sertão na música nordestina após Luiz Gonzaga: a do sertão pobre e sem recursos que faz com as pessoas tenham que migrar para a cidade, e a do sertão como um espaço de saudade e desejo de retorno em um futuro melhor.

> A cada passo do caminho, o migrante relembra o rico potencial de sua região natal, rezando para que chova e ele possa retornar à sua amada e aos pastos verdes. Enquanto isso, a cidade é apenas um destino distante e estranho de último refúgio. (DRAPER III, 2014, p. 105)

Há uma contradição nesse pensamento ao incluir, ou não, Gonzaga nesse grupo de artistas que participaram dessa folclorização do popular nos anos 1950. Se levarmos em conta a *Revista de Música Popular* que circulou entre 1954 e 1956, temos apenas uma citação a Luiz Gonzaga[45], evidenciando que o artista, mesmo sendo fruto de seu tempo e influenciado pelas tradições de seu povo e pelo nacionalismo, ainda era visto por muitos como um artista da moda ligado aos anseios da indústria cultural. Segundo Maria Clara Wassermann (2002), a revista era editada para um tipo de leitor "apreciador da 'velha música', colecionadores, estudiosos sobre o assunto que negavam o presente musical por este ser desvirtuado da 'pureza' (na expressão dos editores)". Os vilões para a revista seriam o bolero (ritmo mexicano que se popularizou no Brasil nos anos 1950) e a música americana que chegava com força ao país através dos filmes de Hollywood. Entre os ritmos de música brasileira mais populares no rádio nessa época estava o samba-canção que se originou a partir de forte influência do bolero.

> [...] apesar do sucesso do baião, o samba-canção era a música intérprete do panorama cultural dos anos 50. Luís Edmundo de Castro afirma que o ritmo era uma produção cuja origem era um grupo social: parte da classe média em ascensão, moradora da zona sul, com hábitos e necessidades inteiramente diferentes. (WASSERMANN, 2002, p. 23)

Segundo Wassermann (2002), "a música popular concebida como folclórica (naquele momento) gerou tantos debates que, os mesmos intelectuais que criticavam a música popular por não ter raízes, em alguns momentos a defendiam como folclórica". Os programas de

[45] Conforme pesquisa de Iniciação Científica de Caio Felipe Egg, que fez um sumário dos textos da Revista e dos personagens mencionados. Agradeço ao colega do Grupo de Pesquisa por essa informação, ainda não publicada.

auditório e os reis e rainhas do rádio, como é o caso do Rei do Baião, eram tratados como panoramas decadentes pela revista. Como situar, então, Luiz Gonzaga nesse meio? Visto por alguns como autêntico e tradicional, e por outros como mais um artista da moda. Carlos Sandroni (2004) em *Adeus à MPB* chama esse fenômeno de "transgressão de fronteiras entre manifestações 'folclóricas' e 'populares'" e defende que a MPB, de maneira geral, é "resultado de um processo de elaborações e agenciamentos de materiais e práticas musicais 'folclóricas'". Em diversos momentos é possível observar em Dreyfus (1996) que Gonzaga tinha a intenção de adaptar a música de tradição oral, que havia aprendido na infância, ao gosto da população dos grandes centros. Apesar de serem fortes os elementos de música rural nordestina na obra do artista, também são fortes os elementos da música popular urbana daquela época, ao que Sandroni (2004) chama de movimento de "tradução cultural".

É possível perceber que Gonzaga recebeu, em 1951 pela imprensa de temática geral, mais atenção por sua fama e sucesso financeiro do que por sua obra. Algumas passagens como o caso de racismo sofrido na *Rádio Gazeta*, ou o plágio da música "Juazeiro", gravada por Peggy Lee, receberam destaque maior da mídia em geral por se tratar de assuntos polêmicos. Também é possível perceber que até mesmo na *Revista do Rádio*, onde são mais recorrentes as menções ao artista, o número de vezes que é citado em publicidade supera as vezes em que aparece em reportagens. A publicidade era feita em propagandas de lojas de discos, gravadoras, emissoras de rádio, apresentações, lançamentos de filmes etc.

II. SENTIDOS DE NORDESTE E A MÚSICA DE LUIZ GONZAGA

A região Nordeste abarca hoje nove estados brasileiros: Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão. Segundo Eduardo Freitas (2022), nessa região existem três tipos de climas predominantes. O Clima tropical – que apresenta duas estações bem definidas, sendo uma seca e uma chuvosa – ocorre principalmente no sul da Bahia, no centro do Maranhão e no litoral de todos os estados da região. Já o clima equatorial úmido, atinge uma pequena parte do Maranhão com temperaturas elevadas e chuvas abundantes. Em se tratando do clima semiárido – que aparece com abundância na obra de Gonzaga – a abrangência se dá na região central do Nordeste, conhecida também como sertão, com temperaturas elevadas durante o ano todo, chuvas irregulares e ocorrência de prolongada estiagem.

No Sertão Nordestino, parte da região cantada por Gonzaga, a população é castigada de tempos em tempos por longas estiagens que fazem com que a vida nessas regiões se torne mais difícil: sem água para a plantação, para beber, para a criação etc. A partir da segunda metade do século XIX, moradores passaram a deixar o sertão em busca de trabalho e melhores condições de vida em regiões de expansão econômica, como São Paulo e Rio de Janeiro, na região Sudeste

Essas condições fizeram com que alguns sentimentos comuns a migrantes, como a saudade, a tristeza, a solidão e a esperança fossem temas recorrentes no que ficou conhecida, a partir da segunda metade do século XX, como música nordestina.

> O Nordeste (...) é também o espaço da saudade para milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras, para migrar em direção ao sul, notadamente, São Paulo e Rio de Janeiro, para onde iam em busca de emprego, na pujante agricultura comercial, mas, sobretudo, no parque industrial que, a partir da Primeira Guerra, se desenvolve aceleradamente. Estes camponeses deixam um espaço em crise econômica, cujas atividades tradicionais não conseguem acompanhar o ritmo de desenvolvimento de produções concorrentes, seja no exterior, seja internamente ao país, uma região com problemas climáticos e de relações sociais e de poder que inibiam qualquer possibilidade de alteração no *status* social destes camponeses. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, pp. 171-172)

Até o começo do século XX, o Brasil era dividido geograficamente em apenas duas regiões: Norte e Sul. Segundo Albuquerque Júnior (2011), o termo Nordeste foi usado inicialmente por um órgão do governo brasileiro criado em 1919, o IFOCS (Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas), para designar a parte do Norte sujeita a estiagem severa. Nesse

sentido, a região Nordeste surge basicamente como o espaço que requer mais atenção pelo poder público federal na questão dos problemas causados pelas secas. Ainda segundo Albuquerque Junior (2011), a década de 1920 é um momento de transição onde a ideia de Nordeste ainda não havia sido institucionalizada. Era muito comum a utilização dos termos Norte e Nordeste como sinônimos. O próprio Gonzaga, em muitos momentos até o fim de sua carreira, utilizava o termo Norte ou nortista para se referir ao Nordeste e ao nordestino. Na música *Algodão*[46], por exemplo, parceria de Gonzaga e Guio de Morais, em 1953, um dos versos diz "*Sertanejo do Norte*" para se referir a nordestinos.

Um bom exemplo do emprego do termo "nortista" pela mídia está na edição 167 da *Revista do Rádio*, no texto[47] intitulado de "*Os 'paus de arara' do rádio*"[48], publicada em 1952. A matéria trata de artistas vindos do Norte e Nordeste para o Rio de Janeiro, sem fazer distinção geográfica entre eles, chamando a todos de nortistas. Em certo momento o texto diz: "Os nortistas invadem o rádio. Gente de Pernambuco, Ceará, Alagoas etc. (...) representantes até do Amazonas" sendo que amazonense em questão seria a cantora Violeta Cavalcante. Ao falar sobre Manezinho Araújo, o texto diz "é do Norte, veio lá de Pernambuco", e, sobre Dorival Caymmi, "também é nortista, da Bahia". Gonzaga também é citado na matéria como "outro pernambucano de cartaz no rádio".

No mesmo ano da publicação desta matéria na *Revista do Rádio,* Gonzaga lança *Pau de arara*[49]*,* maracatu em parceria com Guio de Moraes que conta em primeira pessoa a trajetória difícil de um migrante nordestino até o Sudeste em um caminhão "pau de arara". Ele diz: "Quando eu vim do sertão (...) só trazia a coragem e a cara, viajando num pau de arara". O personagem, que se assemelha muito a passagens da biografia de Gonzaga, afirma que "só trazia a coragem e a cara" para demonstrar sua pobreza, porém no refrão lembra que carregou junto a cultura de sua terra ao dizer dos instrumentos e ritmos que Gonzaga utilizava em suas músicas: "Trouxe um triângulo, no matolão trouxe um gonguê, no matolão trouxe um zabumba dentro do matolão, xote, maracatu e baião tudo isso eu trouxe no meu matolão". O matolão –espécie de mala que os sertanejos utilizam para guardar roupas e utensílios de viagem – pode ser visto aqui como um símbolo da resistência do migrante quando deixa sua terra, mas leva consigo sua

[46] Luiz Gonzaga. *Algodão*, Luiz Gonzaga/Zé Dantas. RCA Victor, 1953. Nº da matriz BE3-VB-0022.
[47] "Os 'paus de arara' do rádio". Revista do Rádio, edição 167, 1952, p. 22-25.
[48] "Paus de arara" era como eram chamados os transportes irregulares de migrantes nordestinos com destino ao sudeste. Consistia em adaptar um caminhão de carga ao transporte de passageiros. A expressão é derivada da forma como eram transportadas araras e outras aves em um pau, penduradas pelos pés.
[49] Luiz Gonzaga. *Pau de arara*, Luiz Gonzaga/Guio de Moraes, RCA Victor, 1952, Nº da matriz S-093274.

cultura, sua musicalidade. Obviamente o “pau de arara” não era o único meio de transporte possível para o migrante nordestino, mas foi escolhido pelos compositores para expressar o sofrimento de milhares de pessoas que, nessa ou em outras conduções, enfrentaram por dias o frio, a chuva, a fome e outros tipos de dificuldades para chegar nos grandes centros do sudeste. Segundo Vieira, a música de Gonzaga constitui-se muitas vezes de uma narrativa autobiográfica:

> A música de Luiz Gonzaga constitui-se de narrativas, e, conforme depoimento do próprio artista, inclui muitas vezes a sua história e de pessoas do seu relacionamento ou, ainda, evoca passagens da trajetória de figuras que povoam o seu mundo. (VIEIRA, 2000, p. 191)

2.1. A SECA E OS SERTÕES

A seca tem como significado a falta de chuvas em uma determinada região por um longo período de tempo. Apesar de ser comum a designação de sertão para as regiões afetadas pela seca, nem todos os indivíduos têm a mesma percepção dos sentimentos que ela traz. Segundo Vieira (2000), Gonzaga contribuiu diretamente para a construção de um conceito de sertão e de Nordeste não só na música. Os símbolos presentes na figura artística de Gonzaga foram utilizados, entre outras áreas, na política e na publicidade. Como nas décadas de 1940 e 1950 ainda não havia na prática uma definição das regiões geográficas do Brasil, era comum a imprensa dividir o Brasil em apenas dois grandes blocos: Norte e Sul. A autora enfatiza que a criação, em 1952, do Banco do Nordeste do Brasil pelo governo federal, reflete uma preocupação política com o regional, reflexo da relevância política que a cultura nordestina e o nordestino tinham naquele momento.

Gonzaga imprimiu em sua obra um sertão nordestino diferente daquele estampado com maior frequência pela imprensa da época. Embora reproduzisse a imagem da seca, dos flagelados e dos retirantes, Gonzaga construiu também representações de felicidade ao cantar as festas, o sonho da volta para casa, a vida amorosa, os arrasta pés.

A estiagem é o que a princípio chama a atenção da população do sul do país nos meios de comunicação. A seca entre 1877-79, foi a primeira a ter grande repercussão pela mídia nacional. Por ter atingido grande parte da população e, também, proprietários de terras, fez com

que houvesse uma mobilização de políticos "nortistas" para atrair recursos da União para aquela região. Isso fez também com que descobrissem uma forma muito eficiente para reclamar recursos financeiros iguais aos dados ao Sul, com o discurso de que estariam ajudando as "vítimas do flagelo". Para Albuquerque Júnior (2011), "o ano de 1877 é erigido como marco da própria decadência regional, como um momento decisivo para a derrota do Norte diante do Sul."

> É a seca que chama atenção dos veículos de comunicação, especialmente dos jornais do Sul do país, para a existência do Norte e de seus "problemas". Ela é sem dúvida, o primeiro traço definidor do Norte e o que o diferencia do Sul (...). Nessas ocasiões, a população do sul é chamada a contribuir em campanhas de subscrição pelos jornais, em que são publicados os nomes dos "beneméritos. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 81)

Gonzaga relata a contribuição dos "sulistas" às secas do nordeste na música "Vozes da seca" (Zé Dantas e Luiz Gonzaga), lançada em 1953. Evidenciando as mudanças nas denominações geográficas pelas quais o Brasil passou durante o século XX, os versos da música dizem: "Pois doutô dos vinte estado temos oito sem chovê/Veja bem, quase a metade do Brasil tá sem cumê". Foi durante a década de 1950, por exemplo, que Bahia e Sergipe passaram a fazer parte de região Nordeste. Atualmente, o Brasil é dividido em vinte e seis estados e um distrito federal. Segundo Ferrari (2005), uma grande seca afetou o Nordeste entre 1951 e 1953. A autora comenta uma série de artigos de jornais e pedidos de ajuda por parte de representantes políticos da região, os quais relatam o drama da seca. Muito provavelmente Gonzaga e Dantas foram influenciados por esse fato ao compor "Vozes da seca", em 1953.

"Seu doutô os nordestino têm muita gratidão, pelo auxílio dos sulista nessa seca do sertão/Mas doutô uma esmola a um homem qui é são/Ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão".Nesses versos os compositores expressam gratidão à população do Sul ao mesmo tempo que fazem uma súplica para que o a região Nordeste seja integrada ao país, e que não seja vista como um espaço-problema.

> O Sul é o espaço-obstáculo, o espaço-outro contra o qual se pensa a identidade do Nordeste. O Nordeste nasce do reconhecimento de uma derrota, é fruto do fechamento imagético-discursivo de um espaço subalterno na rede de poderes, por aqueles que já não podem aspirar ao domínio do espaço nacional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 83)

Draper III (2014) analisa "Vozes da seca" a partir da política patronal e das relações de dominância e dependência entre o Nordeste e o Sul. O nordestino, nessa canção, pede

proteção a quem ele se dirige com o título de doutor, o "homem por nós escolhido", claramente se referindo a algum político, evidenciando a posição de subalternidade do sertanejo nordestino quando pede por mais açudes, por alguma mobilização do "doutor" e do Sul para auxiliar o Nordeste. Draper chama atenção para o que ficou conhecido como "indústria de seca".Fazendeiros e chefes políticos nordestinos lucravam, a partir de fundos do governo federal, ao solicitar verbas públicas para a construção de açudes e outras obras para amenizar os estragos das secas. O autor também chama a atenção para o discurso patriarcal e heteronormativo do forró gonzagueano que podemos ver nesta e em outras canções. A saber: "O migrante aguarda o retorno das chuvas que trará a volta da vida ao sertão e permitirá que ele retorne a sua amante lá". Ao analisar os versos "Quando o verde dos teus olhos, se espalhar na plantação", de "Asa branca", Draper III escreve: "Mais uma vez, mulher, natureza, e a economia rural estão profundamente entrelaçadas pelo discurso do desejo masculino do forró tradicionalmente nostálgico.

A migração do nordeste para os grandes centros foi um dos principais fatores para as transformações sociais do Brasil no século XX. Fugindo da seca, milhares de pessoas desembarcaram, em especial, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo em busca de melhores condições de vida. Com a indústria em plena expansão, entre 1920 e 1950, o Rio de Janeiro dobrou em número de habitantes, muito disso resultado da migração do Nordeste (Albuquerque Júnior, 2011).

Vieira (2000) chama atenção para a influência do romance de 30 na construção do pensamento em torno da figura do Nordeste e do nordestino. Segundo a autora, não se fala de sertão de uma única maneira, o sertão evoca múltiplas imagens. As representações do sertão na literatura vão além do espaço geográfico, são também construções culturais.

Romance de 30, neorrealismo ou romances regionalistas, são as produções ficcionais brasileiras de inspiração realista produzidas a partir de 1928, ano em que foi publicado o romance *"A bagaceira"*, de José Américo de Almeida. As obras abordam aspectos de algumas regiões do país, em especial do Nordeste, como a seca, a pobreza e a migração para o Sudeste. Algumas obras relevantes desse período são: *O quinze*, de Rachel de Queiroz (1930), *O país do Carnaval*, de Jorge Amado (1931), *Menino de engenho*, de José Lins do Rego (1932), *São Bernardo*, de Graciliano Ramos (1934) e *Capitães da areia*, de Jorge Amado (1937). Vale lembrar que nesse mesmo período foram escritas, também, as obras sociológicas *Casa-grande*

& Senzala, de Gilberto Freyre (1933) e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda (1936), as quais abordam temas sociais da região Nordeste do Brasil.

Para Albuquerque Júnior (2011) a música de Gonzaga "vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio da produção freyreana, e do 'romance de 30'". Ainda segundo Albuquerque Júnior, os tradicionalistas constroem no presente a imagem do Nordeste a partir da memória:

> A produção sociológica de Gilberto Freyre, bem como a dos chamados "romancistas de trinta" tem no trabalho com a memória a principal matéria. Estes últimos vão tentar construir o Nordeste pela rememoração de suas infâncias, em que predominavam formas de relações sociais agora ameaçadas. (...) Esta máquina de rememoração, que é o romance de trinta, é também a máquina de destruição, de ascensão de um tempo perdido.
> A ênfase na memória por parte dos tradicionalistas nasce dessa vontade de prolongar o passado para o presente e, quem sabe fazer dele também o futuro. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 95).

Analisando as várias maneiras de falar de sertão, Vieira (2000) ressalta que na obra de Euclides da Cunha frequentemente o sertão é associado ao movimento, à vida, ao sacrifício, e complementa: "Mas esse sertão vivo, dinâmico ou ativo de Euclides de Cunha é visto por ele, também, como uma espécie de paradoxo, como uma espécie de vítima protegida, em relação à natureza, agredida pelo "chão ingrato" e pela "rocha estéril"". Ao falar sobre a obra de José Lins do Rego, a autora ressalta que para ele o sertão é visto como espaço de sofrimento e trabalho e, ao mesmo tempo, de sentimentos mistos e contraditórios. "Em Lins do Rego, o sertão é uma pluralidade, inclui contradições e ambiguidades, e no seu todo, articulam-se elementos culturais pertencentes a universos diferenciados". Com vários outros exemplos destes e de outros autores do chamado *romance de 30*, Vieira (2000) ressalta que mesmo para um único autor são inúmeras as possibilidades de falar sobre o sertão, e isso não seria diferente na obra de |Gonzaga.

Para a autora, o sertão cantado por Gonzaga é retratado em múltiplas dimensões:

> [...] sertão sofrido, marcado pela seca, pela "precisão"; sertão-paraíso, de alegria nos "tempos de cheia", natureza exuberante, mundo de festas e amores... enfim, um sertão de múltiplas faces, guardado, afetivamente, na memória, após dolorosa partida. É para este sertão múltiplo que o *retirante* quer voltar, é nele que não deixa de pensar. (VIEIRA, 2000, p. 191)

O "sertão sofrido, marcado pela seca, pela 'precisão'" é retratado, por exemplo, no canto lamento de Gonzaga como será abordado no capítulo seguinte. À medida que vão sendo inseridas no repertório do artista músicas cantadas e com elementos de nordestinidade,

gradualmente seu estilo de cantar vai mudar. As frases corridas, cantadas de maneira rápida sem dar ênfase nas palavras, mais comuns aos sambas, vão dando lugar ao canto arrastado que se demora em palavras-chave as quais permeiam a obra de Gonzaga, como "sertãaaaao", "saudaaaaaaade", "péeeee de serra" em *No meu pé de serra.* Ou, também, em *Asa branca* ao se referir à falta de chuva na frase: "quando olhei a teeeeerra ardeeeendo"; e ao expressar a intenção de voltar para sua terra quando a chuva retornasse no verso: "Quando o verde dos teus olhos, se espalhar na plantaaaaação, eu te asseguro, não chore, não, viu que eu voltereeeeei, viu, meu coraçãaaaaao".

Provavelmente, ao mudar seu estilo de cantar, Gonzaga se inspirou no canto dos vaqueiros nordestinos, o aboio. Aboio[50] é um tipo de canto melancólico dos vaqueiros nordestinos executado na lida diária com o gado. Enquanto conduzem os animais de uma região para outra, os sertanejos emitem vocalizações, normalmente com sons de vogais, intercaladas com palavras e gritos como eeeeee oooooo eeee boi.

A melodia descendente construída no modo hexacordal[51], sobre o acorde dominante em *Asa branca,* também traz uma conotação de tristeza, especialmente ao cantar os finais das frases melódicas nas palavras "judiação", "plantação", "sertão", "coração" e "solidão". O uso das palavras aqui é apenas para facilitar ao leitor/ouvinte a se situar no fonograma.

Conforme abordado no terceiro capítulo, os finais de frases melódicas de forma descendente são comuns no âmbito da música modal nordestina. Outro exemplo do lamento que também pode ser visto como uma súplica na voz de Gonzaga, é encontrado na canção *Juazeiro,* principalmente na repetição da palavra Juazeiro no refrão "Juazeiro, Juazeeeeeiro". Também construída com melodia na forma descendente, porém dentro do modo mixolídio enfatizando o uso da sétima bemolizada, neste caso a nota mi bemol.

Em *Algodão* é possível identificar alguns dos vários sertões de Gonzaga, dos tempos de cheia, de colheita, das festas. Dividida em três partes – A, refrão e B – a música é construída sobre o modo mixolídio e intercalada com acordes tonais, hibridismo recorrente na obra de Gonzaga, conforme já analisado em Freitas (2014), podendo caracterizar a ligação entre o urbano e o rural. A introdução, que inicia apenas com zabumba e triângulo, parece representar o som das ferramentas de trabalho dos agricultores enquanto labutam. Isso vai ser representado, também, nos versos: "Bate a enxada no chão, limpa o pé de algodão". A letra narra, em conjunto

[50] Um exemplo de aboio pode ser ouvido em https://www.youtube.com/watch?v=Hf-aciZIlSw . Acesso em: em 12 mai. 2022.

[51] Ao excluir da melodia o sétimo grau da escala, retira-se a possibilidade de tensão tonal melódica, conferindo o caráter modal.

com os arranjos, os processos do plantio e colheita do algodão, ressaltando, no trecho a seguir, o sacrifício do trabalhador enquanto o algodão está crescendo: “tem que suar muito pra ganhar o pão”; e a recompensa em: “quando chega o tempo rico da colheita”. A parte “A” mantém o acorde de primeiro grau, do modo mixolídio, dando a ideia de que o processo do plantio é rigoroso. Tem que plantar, carpir, cuidar e esperar que a chuva venha. Após, passa para uma cadência tonal no refrão dando a ideia de relaxamento ou repouso no momento em que “chega o tempo rico da colheita” e o trabalhador, após ter trabalhado muito, “Chama a família e sai, pelo roçado vai cantando alegre ai, ai, ai, ai, ai, ai, ai”. Nesse refrão, o caráter mais “robusto” da primeira parte, como diz a letra, dá lugar a um arranjo mais leve, mais dançante para acompanhar a família que está comemorando a farta colheita do algodão. Após a comemoração, retorna o acorde modal com um *riff* repetitivo executado pelo violão dando a ideia de ciclo e mostrando ao trabalhador que todo o processo da colheita do algodão vai começar outra vez. Enquanto isso, com uma espécie de discurso dirigido aos “sertanejos do Norte” (como já visto, Norte aqui significa, na verdade, Nordeste), Gonzaga – com a voz firme como um brado – reproduz um discurso exaltando o algodão, o sertanejo, e o sertão: “Sertanejo do Norte, vamos plantar algodão, ouro branco que faz nosso povo feliz, que tanto enriquece o país, um produto do nosso sertão.”

2.2 ESPAÇOS DA SAUDADE

O êxodo rural provocado pelas secas acabou transformando o Nordeste em um grande espaço de saudade. Os migrantes que deixavam suas terras natais, criavam em seus imaginários um espaço diferente daquele em que viviam. O Nordeste do futuro, aquele que despertava saudade, era o Nordeste dos problemas resolvidos. O Nordeste do passado, da seca, da fome, da pobreza ficava para traz e cada vez mais distante, para dar lugar ao que podia mudar aquela condição: o futuro. No discurso poético-musical da obra de Gonzaga temos muitos exemplos dessas representações de Nordeste no passado e no futuro. Em *Asa branca,* por exemplo*,* o sujeito do passado diz: “Quando olhei a terra ardendo” ou “Por falta' d'água perdi meu gado Morreu de sede meu alazão”, enquanto o sujeito do presente, aquele que já está longe de sua terra natal e espera o futuro melhor, diz: “Hoje longe, muitas léguas, numa triste solidão espero a chuva cair de novo/ Pra mim voltar pro meu sertão”.

O americano Jack A. Draper III, autor de diversos estudos sobre o tema saudade na arte brasileira, define o sentimento como:

> Um desejo por alguma coisa, alguém ou algum lugar que está distante em tempo ou espaço ou que tenha sido irremediavelmente perdido. É um olhar para trás, mas sempre envolve um sangramento do passado no presente, um reviver de alegrias passadas através da memória que se tornou agridoce. (DRAPER III, 2014, p. 61)

Draper III utiliza os estudos de Hardt e Negri (2004) para analisar a questão da migração de nordestinos para o Sudeste brasileiro. Para os autores, são as condições negativas de marginalidade como, por exemplo: violência, fome, pobreza e no caso dos nordestinos, a seca que impulsionam o migrante a deixar sua terra natal. Porém, junto com essa condição negativa há também o desejo positivo de melhores condições de vida. Draper III aponta que na lógica da música nordestina surgida com Gonzaga, o desejo positivo não seria o de buscar melhores condições de vida, e sim o desejo de retorno das chuvas ao Nordeste e com ela, a possibilidade de retorno para casa.

> [...]a seca poderia ser certamente chamada de condição negativa, mas a única condição positiva imaginada no forró é o retorno das chuvas, e deste modo, a possível migração de retorno ao imaginário edênico da utopia rural redentora. (DRAPER III, 2014, p..102)

Como já abordado no Capítulo I, a edição 65[52] de 1950 da *Revista do Rádio* traz uma novela de Borelli Filho sobre o fato de Gonzaga não cantar no início da carreira. Porém, chama atenção um trecho da narrativa que condiz com o que está sendo discutido agora sobre a saída por falta de oportunidades e a lembrança saudosista do que ficou para trás, mostrando que o imaginário do Nordeste estava sendo construído também entre os agentes da imprensa. Neste trecho, Borelli Filho escreve: "A falta de oportunidade, no local obrigou-o à despedida chorosa daquele pedaço de paraíso que era a casa modesta de 'seu' Jenuário [sic] Gonzaga".

Como já citado no capítulo anterior, "a cidade é uma totalidade inconcebível para o discurso do forró" (Draper III, 2004). No caminho para o centro urbano, o sertão é retratado como lugar de grande miséria. Porém, o migrante relembra o potencial que sua terra tem, desejando que chova para que possa retornar e ver a vegetação verde. Enquanto isso, a cidade é apenas um lugar de transição, um refúgio, enquanto a volta para casa não é possível. Sendo assim, podemos enxergar dois sertões na obra de Gonzaga: o sertão da seca e da pobreza que

[52] ...e Luiz Gonzaga não sabia cantar! Revista do Rádio, edição 65, p.12, 1950.

desloca as massas para os meios urbanos, e o sertão da saudade, do desejo de retorno para a amada, com chuva e riqueza. A cidade somente é retratada de modo negativo, como podemos observar na música “Estrada de Canindé”:

Estrada de Canindé

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 móde vê
O cristão tem que andá a pé
(Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1950)

Nessa música, a vida simples do meio rural é imaginada como ideal em contraponto à vida da cidade, representada na letra pela palavra “artomove” (automóvel).

A paisagem do Nordeste é construída de fora para dentro por aqueles que deixaram seus lares. O Nordeste surge de um sentimento coletivo de desilusão e saudade. Desilusão do caboclo que já não aguenta a seca e vai em busca de uma vida mais confortável nos grandes centros, e uma vez estando lá, sente saudades de casa. A mesma paisagem que o expulsa de seu

lar é também o que depois o enche de saudade. Na obra de Gonzaga podemos muitas vezes observar o nordestino almejando estar em outro lugar, uma estética de estar sempre se deslocando para um dia voltar para seu lugar de origem, em melhores condições, sem seca, sem fome e com dinheiro no bolso. Uma das músicas mais icônicas de Gonzaga, "A vida do viajante," resume bem esse sentimento. O primeiro verso diz: "Minha vida é andar por esse país/ pra ver se um dia descanso feliz/ guardando as recordações/ das terras onde passei". Esse descanso, evidentemente, seria sua terra natal, de onde saiu jovem e almejava retornar para desfrutar a parte final da vida.

Para Albuquerque Júnior, as músicas de Gonzaga operam sempre com a dicotomia entre o espaço do sertão e o das cidades. "Lá no meu pé de serra/ deixei ficar meu coração/ ai que saudades tenho/ eu vou voltar pro meu sertão (...) o xote é bom/ de se dançar/ a gente gruda na caboca sem soltar". Nesses trechos de "No meu pé de serra" (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), podemos observar as distâncias temporais e espaciais nas expressões "lá"-"deixei ficar", e em seguida, "saudades tenho"- "eu vou voltar". Uma representação do migrante vivendo no meio urbano que lembra da distância de seu lar e do seu passado, representado pela frase "lá no meu pé de serra". E em seguida, na resolução da estrofe, há uma mudança no tempo verbal com a decisão "vou voltar", indicando que a distância e a lembrança o fazem sofrer. Os versos finais da canção trazem o personagem para o presente e, em um tom mais alegre, afirmando: "o xote é bom de se dançar", colocando a celebração da música e da dança como o remédio para a saudade, a nostalgia e a distância de sua terra natal.

Brian McCann (2004) em *Hello, hello Brazil,* discute no terceiro capítulo do livro os Nordestes cantados nas obras de Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi. Para McCann, embora Gonzaga e Caymmi tenham se proposto a falar do Nordeste, de seu povo, seus costumes, alegrias, tristezas, religiões, culinárias, eles não falam pelo mesmo Nordeste. A obra de Caymmi apresenta uma paisagem estática, com personagens que ainda estão em seus espaços, seus lares, suas culturas, seus trabalhos etc., Caymmi aborda uma sociedade híbrida, combinando elementos rurais e urbanos, com influências culturais de descentes africanos e europeus. McCann argumenta que essa visão harmônica da sociedade brasileira se assemelha a visão de Gilberto Freire, de que a sociedade brasileira é fruto do hibridismo. Por outro lado, Gonzaga apresenta uma identidade nordestina mais distinta, mais tensa em relação às dicotomias. O músico aborda a saída e o retorno, a saudade, a oposição entre rural e urbano, modernidade e tradição. O Nordeste parece sempre estar no passado, na memória, na esperança de um dia

voltar. Nesse sentido, apesar dos dois cantarem o Nordeste para os grandes centros, Gonzaga está mais ligado ao sertanejo nordestino e Caymmi ao baiano do litoral, ao que McCann chamou de ur-nordestino e [53]ur-baiano. Segundo McCann, em muitos aspectos, Caymmi e Gonzaga criaram as identidades regionais que alegavam representar. O sucesso comercial e crítico dos dois, asseguraram-lhes papéis privilegiados no redesenho do mapa cultural popular do Nordeste e do Brasil.

O Nordeste nasce da contradição com o Sul. Do contraste do clima, do contraste do sotaque, do contraste social e econômico entre habitantes dos grandes centros urbanos e migrantes recém-chegados em paus de arara, vindos da zona rural nordestina.

> É na institucionalização do Nordeste e na criação de uma "identidade" da figura do nordestino que a musicalidade de Luiz Gonzaga torna-se mnemônica, porque produz significados, ganhando concretude na memória coletiva do ouvinte, criando sociabilidades e interagindo no cotidiano como um elemento de aprendizagem cultural. (MORAES, 2009, p. 75)

Segundo Durval Muniz (2011), escutar o Nordeste foi um processo de aprendizagem pelo qual o próprio Luiz Gonzaga passou quando foi desafiado por um grupo de cearenses que viviam no Rio de Janeiro a tocar alguma música que os fizesse lembrar do Nordeste. A música é apenas um entre tantos saberes em uma cultura, porém quando o conhecimento musical é transmitido através da oralidade, carrega consigo outros saberes entremeados. Queiroz (2010) argumenta que:

> Nas culturas de tradição oral, o conteúdo ensinado e as formas utilizadas para o ensino podem ser estabelecidos tanto por situações e processos sistemáticos quanto por estratégias "aleatórias" de transmissão musical. Estratégias que ocorrem mais em função da dinâmica social do contexto da manifestação do que por uma situação e intenção de ensino e aprendizagem previamente estabelecidas. (QUEIROZ, 2010, pp. 128-129)

O músico precisou ser capaz de atender a necessidade do migrante de escutar sua terra, os sons de sua infância, sons que o levavam até os espaços da saudade em meio a toda a polifonia dos centros urbanos. A música de Gonzaga, naquele momento, ganhou força por atender aos anseios por signos de nacionalidade instituídos pelo poder do Estado pós-trinta.

[53] Em língua alemã o prefixo "ur" tem o sentido de primevo, o início que gera tudo, o arquétipo.

Gonzaga assume a identidade de “voz do Nordeste” que quer tornar a realidade do povo nordestino conhecida em todo o país, cantando seus problemas, suas tradições e suas coisas positivas. Condizente com a visão populista que dominava a política brasileira naquele momento, as músicas até então entendidas como folclóricas e regionais passam a ser incentivadas não só comercialmente, mas pela própria política do estado. Ainda segundo Durval Muniz (2011), “Gonzaga faz parte de uma geração de artistas da chamada Música Popular Brasileira, assim entendida, não por ser feita pelas camadas populares, mas para as camadas populares”. Uma música comercial na qual Gonzaga aparece como uma espécie de tradutor ao adequar características da musicalidade atribuída ao nordestino, ao formato da canção urbana que vinha sendo formada pela indústria fonográfica e pelo rádio, no Rio de Janeiro, desde a década de 1920.

Ao inventar ou reinventar a música nordestina, Gonzaga precisou reunir vários elementos para instituir a música do Nordeste. Ritmo, letras, forma de cantar, de se vestir, de falar. Aos poucos esses elementos são instituídos como símbolos nordestinos. Uma música que vai produzir uma sensação de nordestinidade, introduzindo signos sonoros que buscam uma sensação de proximidade da realidade regional que traz pedaços do passado, que cruza tempos e espaços.

Na música “No meu pé de serra” por exemplo, além da letra, a voz de Gonzaga se coloca um tanto nostálgica, dando ênfase às palavras que o trazem algum sentimento relacionado ao sertão como: “lá no meu ‘péeeee de serra/deixei ficar meu coraçãaaaao/ai que saudaaaaades tenho/eu vou voltar pro meu sertãaaao”. No refrão, a pausa dos instrumentos seguida de palmas remete às festas do sertão nordestino que Gonzaga tocava com o pai quando criança, onde as pessoas presentes participavam do “fazer música”. Segundo Durval Muniz, o migrante nordestino, vindo do meio rural, não estava acostumado a parar para ouvir música, estava habituado a fazer e dançar. A música para eles era mais “muscular” que “auditiva”. Tocar viola, sanfona, pandeiro, instrumentos de bandas marciais, era uma prática comum que foi abandonada ou restringida pelo contato com a cidade. A concentração da prática musical em instituições como rádio, gravadoras, teatros fizeram com que o corpo do migrante que era acostumado a cantar, dançar, tocar fosse reduzido a um corpo que escuta e obedece. A forma característica de Gonzaga tocar acordeon com seu resfôlego ou jogo de foles (como os nordestinos chamam o ato de abrir e fechar o acordeon), contrasta com a instrumentação do choro, formação instrumental designada por Santos (2013) de Regional Sanfonado. Na gravação é possível ouvir além do acordeon, o violão de 7 cordas e algum tipo de tambor, como

um surdo ou zabumba. Outra questão interessante acontece na última repetição da letra quando Gonzaga imita o falsete de Bob Nelson[54], na frase "ai que saudades tenhuuu" ao cantar a nota fá sustenido em falsete uma oitava acima do que canta nas estrofes anteriores. O próprio Gonzaga comenta que imitava Bob Nelson em suas gravações:

> [...]fui eu o primeiro a fazer falsete no gênero nordestino, porque acompanhei o Bob Nelson muito tempo --- "orileiriti" (grita) eu quase cometi o pecado de abusar disso aí. Mas nunca cheguei a usar roupa igual a dele, de vaqueiro americano. Tenho umas camisas trabalhadas à mão, mas os símbolos são nordestinos: zabumba, triângulo[...] (SOUZA; ANDREATO, 1979, p. 26)

É interessante notar que Gonzaga faz alusão às camisas e à roupa de vaqueiro americano utilizada por Bob Nelson. Apesar de dizer que nunca usou roupa igual a dele, muito provavelmente Gonzaga foi influenciado por ele e Pedro Raimundo[55] ao usar roupa e símbolos de vaqueiros nordestino.

É importante ressaltar que a figura do vaqueiro já era bastante veiculada na mídia dos anos 1940. Os três contemporâneos eram ligados ao mundo do rádio e aos meios impressos que o cercavam. Bob Nelson utilizava roupa de vaqueiro americano, Pedro Raimundo, de vaqueiro sulista e Gonzaga, de vaqueiro nordestino. O próprio Gonzaga relata em Dreyfus (1996) a influência de Pedro Raimundo em sua vestimenta:

> Ele já tinha me influenciado porque sendo gaúcho ele fazia tudo de lá, então eu tinha que fazer tudo ao contrário dele. Mais uma vez ele me serviu, porque usava bombacha, botas, chapéu gaúcho, guaiaca e chicote. Então, eu achei que Pedro Raimundo era minha base, comecei a pensar que tipo eu podia fazer, porque o carioca tinha sua camisa listada, o baiano tinha o chapéu de palha, o sulista era aquela roupa do Pedro. Mas, e o nordestino? Eu tinha a oportunidade de criar sua característica e a única coisa que me vinha era Lampião... Telegrafei para minha mãe, pedindo que me enviasse um chapéu de couro bonito, lembrando Lampião. (DREYFUS, 1996, p. 134)

O relato de Gonzaga, ao dizer que deveria fazer tudo ao contrário de Pedro Raimundo, confirma que ele tinha a consciência da contradição com o Sul e a intenção de utilizar sua fama e notoriedade para criar símbolos do Nordeste. Muito provavelmente, quando fala do chapéu de palha, Gonzaga tem como referência, entre outros, Dorival Caymmi que costumava se apresentar com chapéu de palha. "O carioca tinha sua camisa listada, o baiano tinha o chapéu

[54] Bob Nelson foi um cantor brasileiro que ficou conhecido por gravar versões em português de músicas country americanas. Se apresentava com roupas típicas de vaqueiro americano, por isso, influenciou Luiz Gonzaga a usar roupas de vaqueiro nordestino.

[55] Pedro Raymundo foi um acordeonista, compositor e cantor regionalista de música gaúcha. Ficou conhecido como o Gaúcho Alegre do Rádio, e por se apresentar pilchado (roupa típica dos gaúchos), acabou influenciando Luiz Gonzaga a usar vestimentas de vaqueiro.

de palha, o sulista era aquela roupa do Pedro. Mas, e o nordestino?". Para Sulamita Vieira (2000), ao querer cantar o Nordeste, era natural que Gonzaga não focasse apenas na música:

> A meu ver, quando "achou o caminho do norte", com *Vira e mexe*, Luiz Gonzaga começou a mexer também em configurações da relação "local-nacional", com repercussões para além das fronteiras do campo musical. Nesse sentido, é igualmente muito significativa aquela ideia expressa pelo artista, segundo a qual "não podia falar do sertão vestindo '*blacktie*'", o que resultou na adoção do chapéu de couro estilizado. O estilo criado para a sua indumentária pode ser tomado como "a mais perfeita tradução" do movimento "local-nacional". (VIEIRA, 2000, p. 170)

O baião de Gonzaga surgiu em um momento em que diversos setores da sociedade olhavam para a região com muitas interrogações acerca do que seria o Nordeste. Gonzaga, tendo essas mesmas interrogações, respondeu-as com sua música e símbolos que ele mesmo instituiu. Muito do que conhecemos do Nordeste e do nordestino foi construído em cima da figura emblemática de Luiz Gonzaga.

No mundo do Baião foi um programa semanal apresentado por Paulo Roberto e estrelado por Luiz Gonzaga, entre 1950 e 1951, na Rádio Nacional. Às vezes, contava também com a participação de seus produtores Zé Dantas e Humberto Teixeira, parceiros de Gonzaga em inúmeras composições. Vale ressaltar que a Rádio Nacional havia sido incorporada aos bens da união pelo Estado Novo alguns anos antes (MORAES, 2009)

O programa ia ao ar nas noites de terça-feira, às 21 horas, e estava entre os mais populares da época. Apresentava músicas de Gonzaga e convidados, acompanhados por uma orquestra completa. Em alguns momentos, eram apresentadas pelo trio Gonzaga, Dantas e Teixeira uma espécie de encenação, fazendo representações de personagens e cenários que aludiam ao Nordeste brasileiro. Teixeira desempenhava o papel do folclorista sério, enquanto Dantas retratava os nordestinos e Gonzaga, por sua vez, assumia o papel de mediador. Segundo McCann (2004), essas encenações assumiam duas formas: explicações didáticas, meio acadêmicas e quadros humorísticos ou sentimentais. Segundo Vieira (2000), "o programa se revestia de um certo didatismo", (...) havia preocupação com a definição de termos e expressões supostamente desconhecidos de um público mais amplo". As preocupações com as representações ali não eram apenas com o baião, mas sim com o sertão nordestino. Ainda segundo Vieira (2000), o programa, assim como a figura emblemática de Luiz Gonzaga, ajudou a construir uma determinada identidade do sertão. Poderia ser visto como um espaço de divulgação de um "conjunto de imagens e símbolos que, combinados e reapropriados, iam, aos poucos, esculpindo, pintando um rosto do sertão nordestino".

Humberto Teixeira era advogado, deputado eleito, acostumado com os grandes centros e Zé Dantas era médico obstetra, porém, odiava a cidade e fazia questão de passar o maior tempo possível no sertão. As encenações do programa eram uma representação exagerada de personagens da vida real. Segundo McCann (2004), essa representação exagerada criou uma dinâmica fundamental para o programa e embasou a compreensão da cultura nordestina na carreira de Gonzaga. “Teixeira oferecia uma explicação de um ritmo, festejo ou comida. Dantas seguiria com uma imitação de dois nordestinos discutindo a seca, ou uma dança sertaneja. E então Gonzaga, ou um dos convidados, se apresentaria” . Era uma mistura de entretenimento e instrução, com tons emocionais. Teixeira era culto demais e Dantas matuto demais para o entendimento do público. Gonzaga mediava esses extremos com sua figura que reunia compreensão folclórica e autenticidade cultural, entregando a essência do sertão nordestino aos centros urbanos.

Outro aspecto importante a ser citado é que era um programa voltado para a família, ou seja, tinha uma grande abrangência de público e uma popularidade que atraía grandes marcas para anunciar seus produtos. As peças publicitárias eram preferencialmente dirigidas às mulheres (senhoras e senhoritas). Segundo Lia Calabre Azevedo (2002) “é através da figura feminina que o rádio conquista um papel de destaque no cotidiano familiar. Ao longo das décadas de 1930 e 1940 vai sendo criada uma cultura familiar radiofônica que também vai contemplar horários com programação infantil e masculina”.

Eram divulgados produtos culinários como pó instantâneo para preparo de pudim, fermento em pó (Royal) e molho (Saroma). Segundo Vieira (2000), enfatizava-se a “sobremesa deliciosa”, que a “senhora dona de casa”, poderia fazer para oferecer “ao seu marido, aos seus filhos e às suas visitas”. E o molho Saroma resolveria “a grande preocupação da dona de casa perfeita: o sabor de seus quitutes é claro”. Vale ressaltar aqui a inovação dessas tecnologias químicas que poupavam trabalho. Antes da invenção destes pós de preparo industrial, pudins e bolos tinham que ser feitos com ingredientes naturais e ser fermentados naturalmente, em processo mais longo e difícil.

McCann (2004) também relata que o programa era dirigido à classe média, e que a publicidade tinha certo apelo sexual. A publicidade da *Royal* dizia: “Qual é a maior preocupação de uma boa dona de casa? O seu sabor! Quitutes, é claro!" “Quitutes, uma palavra genérica para doces, também foi gíria para os atributos sexuais de uma mulher” . Outro anúncio utilizava os versos da música “Baião”, ao invés de “eu vou mostrar pra vocês/ como se dança um baião!”, os versos diziam: “eu vou mostrar pra vocês/ como se faz um pudim”. As marcas

buscavam utilizar os aspectos da tradição que a música nordestina carregava para trazer mais autoridade de marca em seus anúncios, aliando isso à modernidade, traduzida em ter mais praticidade para as donas de casa e suas famílias.

A biografia e obra de Gonzaga são parte indissolúvel da formação do conceito de Nordeste, pois enquanto boa parte dos brasileiros conhecia o Nordeste pela seca, pela fome, pelos retirantes etc., Gonzaga construiu um outro olhar através de quem saiu de seu lar e almeja a volta para casa em melhores condições de vida. O lar possível para a volta do migrante existe primeiro nas músicas de Gonzaga, e isso vai sendo construído também nos veículos de comunicação como programas de rádio, jornais e revistas, tal qual observado aqui nos capítulos I e II.

No capítulo III serão analisadas, entre outras, as mesmas questões dos dois primeiros capítulos. São elas: a formação do conceito de Nordeste e música nordestina, assim como a consolidação do artista e sua música ao passar dos anos. Porém, isso será feito a partir da escuta dos fonogramas gravados pelo artista em seus primeiros anos de carreira.

III. DOS CHOROS E VALSAS À MÚSICA NORDESTINA – AS GRAVAÇÕES DE LUIZ GONZAGA ENTRE 1941 e 1954

Luiz Gonzaga iniciou sua carreira no mercado fonográfico, em 1941, como músico acompanhante. No mesmo ano, gravou seu primeiro disco solo[56] com uma música no lado A e uma no lado B. No início, gravou apenas músicas instrumentais e, em 1945, sua primeira música cantando, composta em parceria com Miguel Lima, chamada: "Dança da Mariquinha". Aos poucos vão sendo inseridas no repertório e, consequentemente, nas gravações as músicas cantadas e com elementos de nordestinidade.

Nesse capítulo foram analisadas, por meio de fonogramas, as transformações do artista e como os elementos de nordestinidade foram sendo agregados em sua obra ao longo dos primeiros anos de carreira. Para isso, utilizou-se fonogramas entre 1941 e 1954, dando preferência para os que Gonzaga aparece como compositor. Para facilitar a compreensão, o período foi dividido em três fases: Início de carreira 1941-1945; fase intermediária 1945-1949; consolidação e afastamento da mídia 1949-1954.

Na primeira fase, encontramos músicas instrumentais e influência da música urbana e estrangeira, como a valsa *Nós queremos uma valsa*[57], de Nássara e Frasão, gravada em 1941, e no choro *Apanhei-te cavaquinho*[58], de Ernesto Nazareth, gravado de 1943. Nessa fase, o repertório é composto exclusivamente por músicas instrumentais. Esse período é caracterizado por demonstrar o lado instrumentista de Gonzaga.

A segunda fase inicia-se na gravação da primeira música cantada *Dança da Mariquinha*[59], em 1945, e vai até o lançamento do ritmo do baião com a música *Baião*[60] em 1949. Esse foi seu maior sucesso e impulsionou o auge de sua carreira, já com muitos elementos da musicalidade nordestina. Essa fase caracteriza-se por ser um período de transição entre o Gonzaga instrumentista e o Gonzaga que canta o sertão nordestino. Começam a aparecer mais nitidamente nesse momento os elementos de nordestinidade, porém o artista ainda se divide entre as músicas do Nordeste e os choros; polcas e valsas instrumentais.

---

[56] Luiz Gonzaga (acordeom). Disco Victor 34744, gravação em 14/03/1941, lançamento em maio de 1941.

[57] Luiz Gonzaga. *Nós queremos uma Valsa*, (Nássara/Frasão), interprete Luiz Gonzaga, Nº da matriz 52210. Gravado em 12/03/1941. Disco 34768.

[58] Luiz Gonzaga. *Apanhei-te cavaquinho*, Ernesto Nazaré, interprete Luiz Gonzaga. Gravado em 11/01/1943. Disco Victor 80-0060.

[59] Luiz Gonzaga. *Dança da Mariquinha*, Luiz Gonzaga/Miguel Lima, Victor 1945, Nº da matriz, S-078152-1.

[60] Luiz Gonzaga. *Baião*, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, RCA Victor, Nº da matriz S-078890-1.

A terceira fase caracteriza-se por ser um período de consolidação daquilo que Luiz Gonzaga passou a chamar de música nordestina. Os elementos de nordestinidade, neste período, aparecem de forma mais explícita tanto nas letras, quanto na musicalidade, além de aparecer também na imagem do artista. Como exemplos musicais desse período temos: *Olha a pisada*[61], *Vô Casa Já*[62], *A vida do viajante*[63] *e Asa Branca*[64]. Conforme já analisado no primeiro capítulo, essa fase apesar de ser a mais relevante para a consolidação de Luiz Gonzaga no cenário musical, é também a fase em que o artista entra em uma espécie de ostracismo perante a mídia em geral, a partir de 1954.

As músicas citadas neste trabalho podem ser ouvidas no site do Instituto Moreira Salles[65] que mantém um acervo do período analisado com fonogramas das gravações originais de Luiz Gonzaga. É importante ressaltar que o Instituto Moreira Salles digitalizou e disponibilizou online para audição, um imenso acervo com inúmeros artistas, sendo possível fazer buscas por título da música, compositor, gênero, intérprete, autor, editora/gravadora, assunto, além de fornecer informações como data de lançamento, número do disco, número da matriz da gravação, formato do disco e gênero musical do fonograma. Na busca pelo termo "Luiz Gonzaga", aparecem 253 fonogramas entre 1941 e 1963, sendo que em 222 deles, Gonzaga aparece como compositor. No período analisado, entre 1941 e 1954, foram quase cem discos lançados, todos 78 rotações com uma música no lado A e uma música no lado B. Foi possível chegar a esse número a partir da discografia feita por Dominique Dreyfus no livro *Vida do Viajante: A saga de Luiz Gonzaga*[66]. Sendo assim, foram utilizados, concomitantemente, o acervo dos fonogramas do Instituto Moreira Salles e o catálogo feito por Dreyfus (1996), para chegar às conclusões apresentadas neste trabalho.

---

[61] Luiz Gonzaga. *Olha a Pisada*, Zé Dantas/Luiz Gonzaga. Rca Victor 80-1277, Nº da matriz BE4-VB-0357. Gravado em 12/03/1954.

[62] Luiz Gonzaga. *Vô casá já*, Zé Dantas/Luiz Gonzaga. Rca Victor 80-1277, Nº da matriz BE4-VB-0358. Gravado em 12/03/1954.

[63] Luiz Gonzaga. *A vida do viajante*, Luiz Gonzaga/Herve Cordovil, RCA Victor, 1953, Nº da matriz BE3-VB-0244.

[64] Luiz Gonzaga. *Asa branca*, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, RCA Victor, 1952, Nº da matriz S-078725-2.

[65] Disponível em https://discografiabrasileira.com.br/artista/41416/luiz-gonzaga acessado em 04/11/2021.

[66] Foram feitas buscas em outros meios, mas chegou-se a conclusão que o catálogo feito por Dreyfus é o mais completo para o período analisado.

3.1 CHOROS E VALSAS (ATÉ 1949)

No início da carreira, Gonzaga gravou apenas músicas instrumentais. Esse momento da carreira do artista é marcado pela interação com o universo da música urbana. Apenas um terço do repertório era dedicado à música do Nordeste, conforme foi observado por Santos (2013).

O artista era acompanhado, entre outros, pelos músicos Canhoto, Dino sete cordas e Meira, referências no universo do choro, como é possível observar em Bittar (2011). Segundo o autor, o trio Canhoto-Dino-Meira começou a atuar junto em 1937 no conjunto de Benedito Lacerda e, a partir daí, atuariam juntos por cerca de 45 anos. Ainda segundo o autor, Benedito Lacerda:

> [...]teve um papel fundamental na consolidação de um novo formato de conjunto (aglutinando o já tradicional Regional de Choro formado por dois violões, cavaquinho e solista aos instrumentos de percussão), formato este que foi muito utilizado pelas gravadoras e rádios desde aproximadamente 1930, e continua muito comum até os dias de hoje. (BITTAR, 2011, p. 52).

Essa formação instrumental é bastante comum na obra de Gonzaga, como veremos nas análises mais adiante. É importante ressaltar que no período analisado foi bastante relevante a interação de Gonzaga com o universo do choro, seja como intérprete ou compositor. Em 1941, nos dois primeiros discos gravados por Gonzaga, temos três músicas de gêneros de origem europeia em compasso ternário. Segundo Santos (2013), o gênero mais gravado pelo artista entre 1941 e 1945 é a valsa, seguida do choro e do chamego. A valsa *Nós queremos uma valsa*[67] de Nássara e Frasão, gravada com a instrumentação violão, cavaquinho e flauta, e a mazurca *Véspera de São João*[68], parceria de Gonzaga e Francisco Reis, gravada com violão, cavaquinho, sanfona. Temos também a valsa *Numa serenata*[69] composição do próprio Gonzaga, gravada com a instrumentação sanfona, cavaquinho, violão 7 cordas.

Dessas três músicas, uma é interpretação de outros compositores, uma é composta em parceria com Francisco Reis e uma é só de Gonzaga. Apesar de ser possível observar um certo virtuosismo de Gonzaga que é bastante aparente em *Véspera de São João*, esses três fonogramas

---

[67] Luiz Gonzaga. *Nós queremos uma valsa*, Nássara/Frasão, Victor, 1941, Nº da matriz 52210.
[68] Luiz Gonzaga. *Véspera de São João*, Luiz Gonzaga/Francisco Reis, Victor, 1941, Nº da matriz 52152.
[69] Luiz Gonzaga. *Numa serenata*, Luiz Gonzaga, Victor, 1941, Nº da matriz 52153.

têm características muito similares e muito próximas ao universo do choro na época. Segundo Sève (2015) a valsa, ritmo de origem austríaca, juntamente com a polca, foram amplamente difundidos na cultura brasileira, especialmente no ambiente dos conjuntos de choro a partir do início do século XX. Ou seja, é possível inferir que nesses primeiros fonogramas Gonzaga atua como um intérprete da música urbana (choro) como instrumentista e, como compositor, também se aproxima desse modelo.

Waldiro Tramontano, nascido em 1908, conhecido também como Canhoto ou Canhoto do cavaquinho, foi importante figura que atuou em diversos regionais de choro. Segundo Ribeiro (2014), o músico foi um dos primeiros cavaquinhistas a se tornar músico profissional através do rádio, atuando em grupos importantes para a consolidação de um modelo de acompanhamento através dos conjuntos regionais. Atuou por anos no conjunto de Benedito Lacerda antes de assumir o comando do grupo em 1951, quando o conjunto passou a ser chamado de *Regional do canhoto.*

Nascido no Rio de Janeiro, em 1918, Horondino José da Silva, também conhecido como Dino 7 Cordas, é referência do violão de 7 cordas e do universo do choro. Após utilizar por mais de vinte anos o violão de 6 cordas, passou a trabalhar com o de 7 cordas e desenvolveu a partir daí uma linguagem contrapontística que se tornaria muito relevante para a música brasileira até os dias de hoje (CAZES, 1998).

Jayme Thomaz Florêncio, nasceu no ano de 1909, na cidade de Paudalho, interior de Pernambuco. Inicialmente, era chamado de Jaymeira e por isso ficou conhecido apenas como Meira. Em suas composições assinava com o nome Jayme Florence. Além de uma extensa carreira como compositor e violonista de regional, também era professor de violão tendo como alunos, nomes como: Baden Powell, Raphael Rabelo e Mauricio Carrilho (BITTAR, 2011).

Apesar de não ter sido possível estabelecer, pelas informações dos fonogramas, quem eram os músicos que acompanharam Gonzaga nas gravações, foram observadas diversas citações acerca das interações do conjunto de Benedito Lacerda e do Regional do Canhoto com Gonzaga no período analisado, possivelmente, esses foram os principais músicos que o acompanharam nas gravações, como podemos ver em Dreyfus (1996), Santos (2013) e Bittar (2011).

Segundo o pesquisador Climério de Oliveira Santos (2013), o diretor artístico Fernando Lobo[70] foi quem influenciou na adaptação da formação instrumental do regional de

[70] Segundo o Dicionário online *Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, Fernando Lobo foi diretor da Rádio Tamoio e produtor de diversas emissoras de rádio, especialmente a Rádio Nacional. Nas décadas de 1980 e 1990,

choro. O formato violão de seis e sete cordas, cavaquinho, pandeiro e flauta foi adaptado, substituindo a flauta pelo acordeom como instrumento solista. A audição das gravações dos primeiros anos de carreira revela também, entre outros, instrumentos como agogô, reco-reco, surdo e bandolim, embora a pesquisa não tenha conseguido encontrar informações sobre quem seriam os músicos que tocavam esses instrumentos nos discos.

A utilização da instrumentação que se tornaria típica da música nordestina (zabumba, triângulo e sanfona) aconteceu gradativamente. Segundo Santos (2013), a zabumba passou a ser utilizada por volta de 1946 e, o triângulo, em 1948. Foi somente no início da década de 1950 que se consolidou a formação em trio com Gonzaga ao centro cantando e tocando sanfona. A audição dos fonogramas no período não revelou nenhuma gravação apenas com o trio zabumba-triângulo-sanfona. Eles estão sempre acompanhados ou por violão, ou por cavaquinho, ou por bandolim e outros instrumentos de percussão. Possivelmente, o trio zabumba-triângulo-sanfona era utilizado somente para fotos de divulgação ou apresentações a longas distâncias, para baratear os custos de deslocamento dos músicos.

Talvez, na percepção dos diretores das rádios e gravadoras – pelo sotaque, timbre e estilo de cantar – sua voz não "encaixava" bem nos gêneros da moda como sambas, choros e valsas. No livro de Dominique Dreyfus há um relato de Fernando Lobo explicando um dos motivos para Gonzaga não cantar nas gravações desse período:

> No que diz respeito a Luiz Gonzaga, há um crime imperdoável cometido por mim. Eu soube pelo contrarregra 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 se tornara aquela figura. (Relato de Fernando Lobo em DREYFUS, 1996, pp. 97-98)

O próprio Gonzaga também relata sobre esse momento em Dreyfus (1996), "Quando eu falei em cantar na minha gravadora, ninguém aceitou. Aí eu comecei a dar minhas músicas para outras pessoas cantarem" (p.98).

Em *Vira e mexe*[71], Gonzaga apresenta um manejo (movimento de vai e vem que ocasiona a abertura e fechamento do fole para produzir sons) específico que viria a ficar

foi produtor e apresentador de programas de MPB na TV E do Rio de Janeiro, além de entrevistador do projeto "O som do meio dia", no Teatro Cândido Mendes, no centro histórico do Rio. Fernando Lobo é pai do conhecido compositor Edu Lobo.

[71] Luiz Gonzaga. *Vira e mexe*, Luiz Gonzaga, Victor, 1941, Nº da matriz 52155.

conhecido depois como um elemento de nordestinidade. Segundo Santos (2013), Gonzaga adaptou para a sanfona de teclas uma técnica usada pelos sanfoneiros de 8 baixos chamada por eles de "miudinho", que consiste em executar o jogo de foles rapidamente em determinados momentos da música.

A música instrumental *Apitando na curva*[72], polca gravada em 13 de maio de 1942, de autoria do próprio Gonzaga, parece ser a primeira a tentar remeter o ouvinte a um lugar/espaço/tempo. O título *Apitando na curva* faz referência ao apito de uma locomotiva a vapor, conhecida popularmente como Maria-fumaça. Sua introdução imita com a sanfona e um apito o som da Maria-fumaça, em um jogo que vai ser a principal característica da música. A música tem uma atmosfera alegre, construída basicamente em cima de dois acordes em cadência tonal, Sol (tônica), e Ré (dominante), com inserção de dois trechos em Mi menor e Dó maior na introdução e em 0:47 segundos. Além de sanfona e apito é possível ouvir na gravação violão, cavaquinho, percussão e, possivelmente, um pandeiro.

O jogo de foles conhecido por "miudinho" ou "resfôlego", presente em alguns momentos dessa gravação, pode ser considerado o primeiro elemento de nordestinidade incluído na obra de Gonzaga. Embora apareça de forma tímida nas gravações da primeira fase (1941-45), está presente em diversas músicas desse período como em *Sanfonando*[73], de 1942, e *Fazendo intriga*[74], de 1944, que está designada como um chamego, porém se assemelha muito a um samba.

Hoje, ligamos facilmente o acordeom de teclas ao imaginário do Nordeste, mas naquele momento era um instrumento mais ligado ao universo da música europeia, como valsas, polcas, schottisch, entre outros. O instrumento mais comum para os nordestinos era o acordeon de oito-baixos, conhecido também como fole de oito-baixos. Embora pertencentes a família dos acordeões, os dois instrumentos possuem uma série de diferenças e similaridades.

Uma das principais diferenças entre os dois instrumentos está nas possibilidades harmônicas. O oito-baixos é um instrumento diatônico, enquanto a sanfona de teclas é cromática. Segundo Santos (2013), no início da carreira, Gonzaga integra-se musicalmente no ambiente metropolitano e era mais reconhecido por ser a pessoa que colocou a sanfona no universo do choro, do que por ser músico nordestino.

---

[72] Luiz Gonzaga. *Apitando na curva, Luiz Gonzaga, Victor, 1941,* Nº da matriz S-052518.
[73] Luiz Gonzaga. *Sanfonando*, Luiz Gonzaga, Victor, 1942, Nº da matriz S-052528.
[74] Luiz Gonzaga. *Fazendo intriga*, Luiz Gonzaga, Victor, 1944, Nº da matriz S-078024-1.

> Eu era muito tonto ainda. Eu não sabia que tinha um troço novo comigo, né?[...]Mas eu vou tocar um negocinho diferente aqui do Norte... Aí eu meti o 'Vira-e- mexe' [...] Aí eu comecei só tocando regionais, que eu havia tocado quando menino. Aí fui adaptando ao acordeom. [...] Foi aí que eu criei um estilo novo. Porque transportei da sanfona de 8 baixos para o acordeom, aquilo que toquei nos pés-de-serra, nos forrós, lá no sertão em companhia do meu pai." 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. [Grifos meus]. (RUBERVAL, 2017 p. 36)

O título das músicas com expressões comuns aos nordestinos são elementos pioneiros de nordestinidade na obra de Gonzaga, como em: *Arrancando caroá*[75], que faz referência a uma planta endêmica da caatinga que pode ser encontrada em todo o Nordeste; *Vira e mexe* (1941), *Pisa de mansinho*[76] (termos usados para designar o ato de dançar nas festas nordestinas) (1942) "*pé de serra*" (1942), *Sanfonando* (1942) (o termo sanfona é o mais utilizado no Nordeste para designar o acordeom), *O chamego da Guiomar*[77] (1943) e *Xodó*[78] (1944) (termos utilizados pelos nordestinos para demonstrar carinho por outra pessoa).

A partir da escuta dos fonogramas desse primeiro momento da carreira de Gonzaga é possível observar que – nessa primeira fase – já existem elementos de música nordestina, porém, esses elementos estão principalmente na maneira de tocar acordeon, como se Gonzaga colocasse o acordeon no choro e, junto com ele, um tempero instrumental nordestino. Ainda seriam incorporados na obra outros elementos, como: a voz, a instrumentação e a vestimenta, como veremos mais adiante.

3.2 SURGE O BAIÃO

A segunda fase desse início de carreira inicia-se com a gravação da música *Dança Mariquinha*[79]*,* em 11 de abril de 1945. O primeiro registro de Gonzaga cantando é uma mazurca, composição dele com Miguel Lima, seu parceiro mais frequente nesse período, apesar de ter sido nas parcerias com Humberto Teixeira que Luiz Gonzaga obteve seus maiores

[75] Luiz Gonzaga. *Arrancando caroá*, Luiz Gonzaga, Victor, 1941, Nº da matriz 52211.
[76] Luiz Gonzaga*. Pisa de mansinho*, Luiz Gonzaga, Victor, 1942, Nº da matriz S-052583.
[77] Luiz Gonzaga. *O Chamego da Guiomar*, Luiz Gonzaga, Victor 1943, Nº da matriz, S-052759-1.
[78] Luiz Gonzaga. *Xodó*, Luiz Gonzaga, Victor, 1944, Nº da matriz S-078012-1.
[79] Luiz Gonzaga. *Dança da Mariquinha*, Luiz Gonzaga/Miguel Lima, Victor 1945, Nº da matriz, S-078152-1.

sucessos. Nesse momento da carreira, Gonzaga vai, gradualmente, deixando de gravar músicas instrumentais para dar preferência às cantadas. As temáticas das letras e os ritmos também começam a mudar. Embora de forma tímida, vão sendo deixados de lado os choros e valsas para dar lugar a ritmos mais dançantes e alegres, como a polca, a marchinha, o chamego, o xote, entre outros.

Em compasso ternário, a letra de *Dança Mariquinha* exalta o/a ritmo/dança mazurca nas frases "Essa boa mazurquinha", "Que mazurquinha/que compasso bom", "Quando pego na sanfona/ a turma se levanta/ e pede uma mazurca". Embora descreva uma reunião de pessoas em algum tipo de festa ou um baile, como nas frases "A turma se levant/, e pede uma mazurca", "Todo mundo se admira do fraseado que a sanfona diz", esses versos em nada se assemelham ao que Gonzaga e seus futuros parceiros trariam nas músicas que viriam a compor, onde descreveriam as festas, festejos ou bailes do sertão nordestino, como em *"No meu pé de serra"* ou *"Forró no escuro*". Talvez aí Gonzaga estava estabelecendo uma de suas marcas: cantar encontros, festas, interações entre músicos e público, como nos versos "Quando pego na sanfona a turma se levanta", porém ainda não havia encontrado o caminho de cantar o sertão, mas estava próximo disso.

A segunda música cantada, intitulada *Penerô Xerém*[80]*,* foi gravada em 13 de junho de 1945 e, também, é uma parceria com Miguel Lima. A letra começa a trazer o Brasil, sua cultura e seus personagens para o universo gonzagueano, "A minha terra dá de tudo que plantar/ o Brasil dá tanta coisa que eu num posso decorar/ dona Chiquinha bote o milho pra pilar pro angu/ pra canjiquinha, pro xerém, pro munguzá". O fonograma foi gravado em ritmo de chamego. Aparentemente, o chamego, nesse início de carreira, é o ritmo preferido por Gonzaga quando quer demonstrar nordestinidade, porém, não foi possível identificar um padrão rítmico para tal designação, muitas vezes, o ritmo era na verdade um samba, um choro, uma valsa. "Vira e mexe", de 1941, seu primeiro sucesso com elementos de nordestinidade, é designado como um chamego, entretanto mais parece um choro, o samba-choro *O chamego da Guiomar* também é tido como chamego. Segundo Dreyfus (2012):

> [...]ele (Gonzaga), conseguira impor um repertório no qual entravam duas músicas de sabor nordestino e, como se não fosse suficiente, ainda inventava, sem dar a mínima satisfação à gravadora, um gênero musical. 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 chamego!". Gonzaga gostou do conceito, apropriou-

[80] Luiz Gonzaga.*Penerô Xerém*, Luiz Gonzaga/Miguel Lima, Victor 1945, Nº da matriz, S-078189-1.

> se dele, e ficou utilizando-o para rotular músicas de sua composição, sem que o chamego tenha qualquer característica própria do ponto de vista rítmico. (Dreyfus, 2012, p. 89)

"*Chamego das cabrochas*"[81], de Luiz Gonzaga e Miguel Lima, é mais um fonograma designado com o ritmo chamego. Sua introdução apresenta uma sequência de acordes bastante característica do choro. Essa música não tem letra, mas em determinado momento Gonzaga sussurra repetidas vezes a frase *"chamego das cabrochas"*, seguido de um solo de cavaquinho. Gonzaga demonstra certo virtuosismo no acordeon ao executar diversas técnicas, como a execução do resfôlego com rapidez e, talvez, isso seja uma importante característica do que ele chamaria de chamego (ritmo). Na parte final, realiza um motivo melódico descendente que ficaria muito conhecido posteriormente na música, na introdução de *Asa Branca*, indicando que, porventura, já houvesse ali um elemento de nordestinidade. Esse motivo pode ser facilmente ouvido em solos de forrós atuais e, conforme já discutido em outro trabalho (FREITAS, 2015), o uso das escalas de forma descendente seria uma tendência na música de tradição oral nordestina.

A mazurca *"Cortando o pano",* gravada em 6 de setembro 1945, aborda timidamente o nordestino, ou melhor dizendo, o baiano e o pernambucano, nos versos "Pelo sistema norte-americano/ não faço roupa pra qualquer fulano/ também não corto pra você, baiano/ eu sou valente/ sou pernambucano."

Calango da Lacraia[82]*,* composta por Luiz Gonzaga e J. Portela, em 1946, traz um ritmo animado e empolgante: o "calango". Essa designação aparece também em "Balanço do calango"[83], de Luiz Gonzaga e J. Portela. O Calango[84] é um gênero musical popular, que engloba canto com acompanhamento e dança e se assemelha, em alguns momentos, a um baião ou coco, como na divisão rítmica sincopada do refrão "Calangotango do calango da lacraia/ meu cabrito tá na corda/ meu cavalo tá na baia/ calangotango do calango da lacraia/ meu cabrito

---

81 Luiz Gonzaga. Chamego das cabrochas, Miguel Lima / Luiz Gonzaga, 1946, Nº da matriz, S-078434-1.

82 Luiz Gonzaga. *Calango da Lacraia*, Luiz Gonzaga/J. Portela, 1946, Nº da matriz S-078436-1.

83 Luiz Gonzaga. *Balanço do calango*. Luiz Gonzaga/J. Portela, 1947, Nº da matriz S-078726-2.

84 Segundo Mendonça, Brasil, Maia, Casazza, Serva, A designação calango se relaciona com o nome de um pequeno lagarto, calango ou calangro, tido como muito ligeiro na corrida. Sua execução é quase sempre em andamento apressado. Pouco conhecido pelo Brasil, o calango é uma dança muito popular em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e em São Paulo, cujo ritmo contagiante costuma ser apresentado como canto ou baile. Pode também significar desafio de versos cantados por um solista e repetidos pela plateia em coro, sendo chamado também de Lera. O instrumento utilizado é principalmente a sanfona de oito baixos, acompanhada de viola e por vezes pandeiro. ("CALANGO TANGO NO CALANGO DA LACRAIA" Intelectuais, Cidadania e Cultura Política *Revista Cantareira*. Revista Discente do Departamento de História da UFF Volume 1 - Número 1 - Ano 2009, p. 4).

tá na corda/ meu cavalo tá na baia". A escolha do ritmo parece vir do anseio de Gonzaga em cantar o Brasil e sua cultura. Tradicionalmente o calango utiliza a sanfona de 8 baixos como principal instrumento e era uma dança popular no Rio de Janeiro e São Paulo. Provavelmente, Gonzaga já estava há algum tempo na busca por um ritmo popular que afetasse comercialmente a população dos grandes centros. Outra questão interessante é o uso do termo "nortista" em *Calango da lacraia* nos versos: "Desaforo de mineiro é chamar nortista de traia/ o nortista puxa faca/ mineiro puxa navaia". Como já abordado no capítulo anterior, nesse período a identidade do nordestino ainda não estava bem formulada para Gonzaga e para o Brasil contudo o uso do termo "nortista" na letra pode demonstrar o interesse de Gonzaga em cantar a sua terra natal.

A partir de 1946 passam ser mais frequentes gravações com Gonzaga cantando. Em geral, as músicas cantadas são gravadas com apoio de um coro que repete ou responde os versos cantados por músico, como na polca *Toca uma polquinha*[85]*,* em que Gonzaga canta e o coro repete: "para lá com este samba/ sambar não quero mais/ toca, toca uma polquinha/ do tempo do Pai Tomáz". Nesse trecho, já é possível notar que Gonzaga queria fazer algo diferente do que vinha apresentando nos primeiros anos de carreira: "sambar não quero mais". A forma musical tem uma introdução com a melodia executada pelo acordeon, seguida de estrofe e do refrão "Um pulinho pra lá/ um pulinho pra cá/ um passo pra descansar", como se estivesse ensinando a dança, assim como faria alguns anos depois em *Baião*[86], "eu vou mostrar pra vocês/ como se dança um baião". Apesar de ser designado como uma polca, se assemelha a um frevo, ritmo que ainda seria incorporado ao repertório de Gonzaga.

Vou pra Roça[87], marchinha de Luiz Gonzaga e Zé Ferreira, gravada em 3 de março de 1947, traz a temática do meio rural em contraponto com a cidade que seria uma das temáticas mais utilizadas por Gonzaga, como já foi abordado no capítulo anterior.

Eu vou pra roça com muié e fio
Vivê pertinho do paió de mío,
riscá a viola junto do paiol,

[85] Luiz Gonzaga. *Toca uma polquinha*, Luiz Gonzaga, 1946, Nº da matriz: S-078577-1.
[86] Luiz Gonzaga. *Baião*, Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, 1949, Nº da matriz S-078890-1.
[87] Luiz Gonzaga, *Vou prá roça*, Luiz Gonzaga / Zé Ferreira, 1947, Nº da matrizS-078724-1.

> a gente brinca até o nasce do sol (já vou)cá na cidade é um ta de berreiro, e não si vévi sem tê dinheiro, mas lá na roça é tudo mais mió, até as muié gosta de um só".

O arranjo vocal segue a linha dos fonogramas anteriores: Gonzaga canta e o coro repete, diferente do que se nota em *No meu pé de serra* e *Asa Branca*, lançadas no mesmo ano, nas quais Gonzaga canta sozinho.O ano de1947 é um ano emblemático na carreira de Luiz Gonzaga, pois, é nesse período que inicia sua parceria com Humberto Teixeira. Humberto Cavalcanti de Albuquerque Teixeira nasceu Iguatu, estado do Ceará, em 1915. Ainda na adolescência se mudou para o Rio de Janeiro, onde era advogado e exercia paralelamente suas atividades musicais como compositor (MORAES, 2009). Segundo Dreyfus (1996), Gonzaga e Teixeira se conheceram em 1945 e, naquela ocasião, Humberto Teixeira já era um músico conceituado e já tinha várias músicas gravadas, tais como: valsas, cantigas, sambas modinhas e toadas. Dessa parceria, surgiriam importantes composições que ficariam marcadas para sempre na obra de Gonzaga, como o próprio baião. Já que Gonzaga era o "Rei do Baião", por ser advogado, Humberto Teixeira ganharia o título de "Doutor Baião". Foi a partir dessa parceria que os elementos de nordestinidade começaram a aparecer de forma mais nítida na obra de Gonzaga, como veremos a seguir.

Em 1947 são lançadas *"No meu pé de serra*"[88] e *"Asa branca*"[89], duas músicas importantíssimas de seu repertório, as quais trazem muitos elementos de nordestinidade. A parte cantada de *"Asa branca*" é construída a partir de uma escala hexacordal, uma das principais escalas utilizadas na música de tradição oral nordestina, conforme já abordado em outro trabalho (FREITAS, 2015). Essa escala consiste na suspensão da nota do sétimo grau, dando à melodia um caráter modal, uma das características principais da música de tradição oral nordestina. *"No meu pé de serra"* foi gravado em um ritmo que ficaria cada vez mais frequente na obra de Gonzaga dali para frente: o xote. É possível observar também uma mudança no estilo cantar. Além da exclusão do coro, Gonzaga passa a demorar mais nos finais de frases e palavras que quer frisar, como já abordado no capítulo anterior, nos términos de frases de *"No meu pé de serra"*: "lá no meu péeeeee de serra/ deixei ficar meu coraçãaaaao/ ai

[88] Luiz Gonzaga. *No meu pé de serra*, Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, 1946, Nº da matriz S-078649-1.
[89] Luiz Gonzaga. *Asa branca* (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira, 1947, Nº da matriz, S-078725-1.

que saudaaaaades tenho/ eu vou voltar pro meu sertãaaaao". Esse estilo vai acompanhar Gonzaga até o fim da carreira. Nele carrega toda sua saudade, seu lamento e todos os sentimentos que pretendia passar.

Nesse mesmo disco, Gonzaga grava a polca instrumental de sua autoria intitulada *"Pagode russo*"[90]. Essa música, posteriormente, ganharia uma letra e passaria a ser executada em ritmo de frevo. Aliás, boa parte do repertório de polcas passaria a ser executado como frevo, e talvez, a familiaridade do público com a polca tenha facilitado a inserção do frevo na obra de Gonzaga. Os dois ritmos têm muitas similaridades, pois o frevo, que surgiu nas ruas de Recife, Pernambuco, estado natal de Gonzaga, tem sua origem principalmente na polca e no dobrado (BENCK FILHO, 2008).

Outro fato bastante relevante é que nessa fase começam a ser usados nas gravações o zabumba e o triângulo, instrumentos que se tornariam tradicionais na música reconhecida em décadas posteriores como forró. O zabumba começou a ser utilizado entre 1946 e 1947, podendo ser ouvido em *Feijão cum cove*[91]*, No meu pé de serra e Toca uma polquinha*[92]*,* entre outras. Em Santos (2013) há a informação de que o triângulo aparece pela primeira vez na gravação de *Quer ir mais eu?*[93] onde é possível escutar o zabumba*,* em 1948. Porém, na audição feita durante a pesquisa só foi possível identificar o uso do triângulo nas gravações de *Mangaratiba*[94] e *Juazeiro*[95] em 1949 e, ainda assim, não foi possível ouvir nitidamente o instrumento.

Em 1948, Gonzaga lança apenas um disco com uma música de cada lado, sendo *A moda da mula preta*[96]*,* de Raul Torres no lado A, e a *"Firim, firim, firim*"[97], de A. Nogueira e Luiz Gonzaga no lado B. Segundo Dreyfus (1996), a RCA Victor passou por problemas técnicos em 1948. A gravadora ainda não tinha fábrica própria para prensar os discos e estava construindo uma na cidade de Jaguaré, no estado de São Paulo. Por desentendimento com a

---

[90] Luiz Gonzaga. *Pagode russo*, Luiz Gonzaga, 27 Novembro 1946, RCA Victor, Nº da matriz S-078650-2.
[91] Luiz Gonzaga. *Feijão cum côve*, Luiz Gonzaga/J. Portela, 1946, RCA Victor, Nº da matriz S-078578-1.
[92] Luiz Gonzaga. *Toca uma polquinha*, Luiz Gonzaga, 1946, Nº da matriz: S-078577-1.
[93] Luiz Gonzaga. *Quer ir mais eu?* Luiz Gonzaga/Miguel lima, 1948, Nº da matriz S-078800-1
[94] Luiz Gonzaga. *Mangaratiba*. Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira. RCA Victor, 1949 Nº da matriz S-078888-1.
[95] Luiz Gonzaga. *Juazeiro*, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, RCA Victor, 1949, Nº da matriz S-078889-1.
[96] Luiz Gonzaga. *A moda da mula preta*. Raul torres, RCA Victor 1948, Nº da matriz S-078827-1.
[97] Luiz Gonzaga. *Firim firim firim*, Luiz Gonzaga/Alcebíades Nogueira. RCA Victor, 1948, Nº da matriz S-078828-1.

empresa que fazia as prensagens, a RCA Victor passou praticamente um ano inteiro sem lançar discos de Gonzaga e de outros artistas. Mesmo com esse problema, Gonzaga preferiu ficar na gravadora e esperar a fábrica ser concluída, quando voltaria a lançar discos em 1949.

Em *A moda da mula preta* é bem predominante o jeito arrastado e um tanto melancólico de cantar, adotado por Gonzaga, acompanhando a letra triste que conta a história da perda de uma mula, bicho de estimação do narrador da história. Era comum, entre as gravadoras, a prática de colocar uma música lenta, de tom mais melancólico, triste, saudoso em um lado do disco e outra mais rápida, em estilo mais alegre do outro. *"Firim, firim firim"* é uma polca de andamento rápido, que como já comentado, se assemelha muito ao frevo, de atmosfera animada, alegre. O título é uma onomatopeia do som do acordeom: "Firim, firim, firim/ assim é que toca o sanfoneiro". Nas duas canções, Gonzaga é apoiado pelo coro que repete suas frases e as duas músicas trazem um tema cada vez mais presente na obra de Gonzaga: a roça.

A partir do início da parceria com Humberto Teixeira, os temas de contraposição entre cidade e meio rural ficariam mais presentes. Em 1949 foram onze parcerias lançadas, entre elas, a música mais emblemática da carreira de Gonzaga, o *"Baião"*[98]. Segundo Albuquerque Júnior (2011), o baião ou baiano era o dedilhado da viola ou a marcação rítmica feita no bojo pelos cantadores de desafio, entre um verso e outro. Inspirado por esses cantadores, Gonzaga funde esse ritmo com elementos do samba e outros ritmos urbanos para atender à necessidade de uma música nacional para dançar.

> Daí sua enorme acolhida num momento de nacionalismo intenso, fazendo-o frequentar os salões mais sofisticados em curto espeço de tempo. O baião será "a música do Nordeste", por ser a primeira que fala e canta em nome desta região. Usando o rádio como meio e os migrantes nordestinos como público, a identificação do baião com o Nordeste é toda uma estratégia de conquista de mercado e, ao mesmo tempo, é fruto desta sensibilidade regional que havia emergido nas décadas anteriores. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, pp. 175-176)

A música é uma espécie de aula do "novo ritmo", "eu vô mostra pra vocês/ como se dança o baião/ e quem quiser aprender/ é favor prestar atenção". *Baião* já havia sido gravada pelo grupo *Quatro Ases e Um Coringa,* em 1946, mas foi com a gravação de Gonzaga em 1949 que atingiu grande sucesso nacional. Segundo Draper III (2014), "'baião' tem todos os elementos necessários para lançar uma moda: uma imagem visual (Gonzaga em seu traje de

[98] Luiz Gonzaga. *Baião*, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, RCA Victor, Nº da matriz S-078890-1.

cangaceiro), uma dança singular e a convicção de que este gênero é melhor do que tudo o que veio antes".

Lançar um ritmo inédito não foi uma tentativa única nesse início de carreira. Gonzaga tentou por várias vezes lançar ritmos novos como vira e mexe, chamego e siridó. Na música *Siridó*[99], por sua vez, está designado o ritmo, "ritmo novo", numa clara tentativa de inovação no meio da dança popular urbana. A letra evidencia isso nos versos "Nós já cantemos o baião e o pé de serra/ e a Asa Branca que veio lá da nossa terra/ mas nós agora temos coisa bem melhor/ temos a nova dança que se chama o siridó". O "ritmo novo" ou "siridó" nada mais é que um xote em andamento rápido. Apesar do esforço, segundo Dreyfus (1996), a música não teve êxito e até recebeu críticas negativas por parte da imprensa.

Um elemento muito relevante presente em *"Baião"* é o uso do acorde de sétima da dominante no primeiro grau. Provavelmente influenciado pelo *Blues* e pelo *Jazz,* a partir de 1949, Gonzaga passa a utilizar em algumas de suas composições os acordes de sétima da dominante nos graus I7, IV7, além do tonal V7, utilizados nas cadências I7-IV7-V7 ou I7-V7. Curiosamente, as escalas dos modos gerados por esses acordes são muito usadas na música de tradição oral nordestina, conforme já analisado em Freitas (2015). A sanfona de 8 baixos tem uma limitação harmônica em relação ao acordeon de teclas, pois não forma acordes completos. A música de tradição oral nordestina é essencialmente melódica e modal. Ao adaptar técnicas de 8 baixos para o acordeon de teclas, Gonzaga fundiu a consciência melódica que adquiriu na infância à música urbana que aprendeu na vida adulta, unindo melodias modais a cadências tonais e vice-versa. Podemos observar esse fenômeno em outras músicas lançadas nesse período, como em: *"Mangaratiba"*[100], *Seridó*[101] e *Juazeiro*[102], todas gravadas em 1949.

3.3 A NOVA SONORIDADE

Essa é uma fase de consolidação do que Gonzaga buscou nos anos anteriores. A partir de 1950 fica mais nítido ouvir zabumba e triângulo nos fonogramas, possivelmente por dois

[99] Luiz Gonzaga. *Siridó*, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, RCA Victor, 1949, Nº da matriz S-078893-1.

[100] Luiz Gonzaga. *Mangaratiba*. Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira. RCA Victor, 1949 Nº da matriz S-078888-1.
[101] Luiz Gonzaga. *Seridó.* Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, RCA Victor 1949, Nº da matriz S-078893-1.
[102] Luiz Gonzaga. *Juazeiro*. Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, RCA Victor 1949, Nº da matriz S-078889-1

motivos: um avanço tecnológico que proporcionou mais qualidade na captação dos instrumentos nas gravações, e a intenção de Gonzaga e da gravadora em tornar esses dois instrumentos mais perceptíveis por uma questão de estratégia mercadológica, ou seja, para tornar o zabumba e o triângulo em símbolos da música do Nordeste.

Em *Qui nem jiló*[103]*,* é possível ouvir com bastante clareza o zabumba e o triângulo, além de acordeon e violão de 7 cordas. O ritmo do baião se apresenta mais consolidado, bem marcada pela zabumba e soa diferente do que foi apresentado em *Baião*[104]*,* na qual se assemelha bastante com um xote em andamento acelerado.

Nessa fase Gonzaga apresenta muitas músicas utilizando escalas modais, sobretudo aquelas que remetem ao sertão nordestino como, entre outras, no modo mixolídio em *Baião e Juazeiro,* ou o modo dórico, em *Vem morena.*

> O modalismo abarca uma série de sistemas de organização intervalar vigentes na música ocidental na Antiguidade e na Idade Média, que caíram em desuso com a consolidação do sistema tonal no século XVIII, mas que ainda permanecem fortes na música tradicional de diversos lugares, incluindo algumas regiões do Brasil. A música modal, com sua multiplicidade de escalas e possibilidades sonoras, caracteriza-se por remeter o ouvinte a um lugar ou espaço. O modo mixolídio evoca facilmente à paisagem semi-árida do sertão nordestino, sobretudo em sua forma híbrida com quarta aumentada. (FREITAS, 2015 pp. 15-16).

Em *Respeita Januário*[105]*,* Gonzaga e Humberto Teixeira relatam a volta de Luiz Gonzaga para a casa de seus pais, no sertão nordestino, após ter obtido sucesso na "cidade grande". Apesar de uma simples história de reencontro entre o artista e sua terra natal, ela pode revelar muito da obra de Gonzaga.

Os antagonismos entre tradição e modernidade, rural e urbano, pobreza e riqueza, velho e novo estão implícitos nos versos da canção. A letra aborda o moderno acordeon de cento e vinte baixos, o "fole prateado, só de baixo cento e vinte" que Gonzaga utilizaria para "mangar" de Januário que ainda tocava o "ultrapassado" "8 baixos". Ao chegar próximo a sua terra natal, Gonzaga, é alertado por moradores da região que ali a tradição deve ser respeitada "Luiz, respeita Januário/ tu podes ser famoso, mas teu pai é mais tinhoso/ e com ele ninguém vai Luiz!/ Respeita os 8 baixos do seu pai". Nesse fonograma, também é possível identificar a

---

[103] Luiz Gonzaga. *Qui nem jiló,* Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, RCA Victor, 1950, Nº da matriz S-092603.
[104] Luiz Gonzaga. *Baião*, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, RCA Victor, Nº da matriz S-078890-1.
[105] Luiz Gonzaga. Respeita Januário, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira. RCA Victor 092656, 1950, Nº da matriz 092656.

instrumentação acordeon, zabumba, triângulo, pandeiro, cavaquinho e violão de 7 cordas. O ritmo designado no fonograma é o baião, porém está mais próximo de um xote.

Outro elemento que passa a ser comum no estilo de Gonzaga é o uso da voz percussiva, quando a divisão rítmica da melodia da voz é similar aos instrumentos de percussão, como nas frases: "quero ver tu remexer/ no resfulego da sanfona/ inté que o sol raiar". Esse recurso já vinha sendo usado com frequência como, entre outras músicas, em *Mangaratiba,* na frase "mangarati, mangarati, mangaratibaaaaa" ou em *Balanço do calango,* "Ôi lelê, calango ê ôi lelê, calango á, oi no balanço do calango, quero ver calangueá".

Em 1950, Gonzaga começa a lançar músicas compostas com Zé Dantas, outro importante parceiro em sua obra que também faria parte, juntamente com Humberto Teixeira, do programa de rádio *No mundo do baião*, já comentado no capítulo anterior. A primeira música lançada foi *Vem morena*[106]*,* um baião em modo menor, construído a partir do modo dórico. Apesar de pouco utilizado na obra de Gonzaga, o modo dórico é bastante utilizado na música de tradição oral nordestina (FREITAS, 2015). A letra descreve dois parceiros de dança em algum tipo de festa. Como já analisado em outro momento, a descrição de encontros em festas é muito recorrente na obra de Gonzaga, como em *Balanço do calango, Siridó*, e *Forró no escuro*. A voz de Gonzaga, mais uma vez enfatiza, palavras-chave dentro da canção, "vem moreeeeeena pros meus braaaços".

Com Zé Dantas, Gonzaga também iria compor, entre outras músicas, *Algodão*[107]*, Vozes da seca*[108] e *Xóte das meninas*[109]*,* todas lançadas em 1953. Em *Algodão,* o som do triângulo é bastante destacado ao entrar sozinho na introdução, marcando o ritmo, seguido após alguns compassos em ordem de entrada pela zabumba, violão de 7 cordas, cavaquinho, flauta e acordeon. Em *Vozes da seca*, podemos ouvir triângulo, zabumba e agogô sozinhos na introdução, seguidos de um instrumento de cordas dedilhadas, possivelmente viola caipira ou um violão imitando o idiomático da viola caipira, além do acordeon e cavaquinho. Não há informações sobre os músicos das gravações, mas uma pequena nota[110] na coluna *Radiolândia*,

---

[106] Luiz Gonzaga. *Vem morena*, Luiz Gonzaga/Zé Dantas, RCA Victor 1950, Nº da matriz S-078963.
[107] Luiz Gonzaga. *Algodão,* Luiz Gonzaga/Zé Dantas. RCA Victor, 1953. Nº da matriz BE3-VB-0022.
[108] Luiz Gonzaga. *Vozes da seca*, Luiz Gonzaga/Zé Dantas. RCA Victor, 1953, Nº da matriz BE3-VB-0196.
[109] Luiz Gonzaga. *Xóte das meninas*, Luiz Gonzaga/Zé Dantas. RCA Victor, 1953, Nº da matriz BE3-VB-0007.
[110] Revista do Rádio. Radiolândia. Revista do Rádio edição 80, 1951. Disponível em:http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=144428&Pesq=luiz+gonzaga&pagfis=3887. Acesso em: (17/102022)

edição 80 da Revista do Rádio trata da ida do flautista Altamiro Carrilho, bastante conhecido no universo do choro, para o regional que acompanharia Gonzaga na rádio PRA-9. A nota informa:

> Luiz Gonzaga, que ingressou na PRA-9, levou para sua nova emissora o regional que durante muitos anos esteve sob o comando de Benedito Lacerda, e agora conta com o Altamiro Carrilho, substituindo o popular "Jujú". (Revista do Rádio. Radiolândia. Edição 80, 1951)

Segundo Bittar (2011), o conjunto de Benedito Lacerda – que surgiu em meados dos anos 1930 – passou a ser comandado por Canhoto em 1951 e estreou na rádio Mairink Veiga (PRA-9) em março de 1951. Nesse mesmo mês, Altamiro Carrilho e Orlando Silveira foram integrados ao conjunto. O autor também menciona que o conjunto foi contratado com exclusividade pela RCA Victor, mesma gravadora de Gonzaga, e lançou em 1952 seu primeiro disco. Apesar de não mencionar que Gonzaga foi o pivô da contratação do conjunto pela rádio Mayrink Veiga e pela Gravadora RCA Victor, o pesquisador menciona que:

> [...] o trio de cordas Canhoto, Dino e Meira já havia realizado dezenas de gravações ao lado de Luiz Gonzaga, desde a década de 1940, nas quais acompanha além dos gêneros nordestinos característicos da obra do compositor e acordeonista, valsas, sambas e choros. (BITTAR, 2011, p. 94)

O autor ainda menciona que era uma prática comum para o Regional do Canhoto a adaptação de diferentes gêneros musicais ao estilo instrumental, característico dos regionais, dando como exemplo a gravação de *Jambalaya*[111], um dos maiores sucessos do conjunto, em 1953. *Jambalaya* originalmente é um *country* americano, gravado pelo Regional do Canhoto, com elementos que remetem ao xote nordestino. Isso demonstra que havia uma interação bastante relevante entre os Regionais de choro e a música nordestina.

Apesar da consolidação do trio acordeon, zabumba e triângulo nesse período, o mais provável é que Gonzaga se apresentava nessa formação apenas em viagens longas por uma questão econômica, para não ter maiores gastos com uma banda grande. Mesmo nos fonogramas, a partir de 1950, estão muito presentes o cavaquinho, o violão de seis e sete cordas, o agogô e a flauta. Zabumba e triângulo foram agregados, sem excluir outros instrumentos, ao regional que acompanhava Gonzaga.

[111] Regional do Canhoto. *Jambalaya*, Hank Willians. RCA Victor 801161.

Em texto já citado no capítulo I, na edição 81 da *Revista do Rádio,* Borelli Filho comenta a formação instrumental do grupo que Gonzaga se apresentava na PRA-9, "Luiz Gonzaga sacode a sanfona reluzente, Catamilho bate no zabumba e Zequinha faz soar o 'triângulo'". Na foto (ver figura 12), é possível observar uma pessoa segurando e tocando um cavaquinho (pela forma que segura o instrumento do lado oposto ao usual provavelmente o músico seja canhoto, como já mencionado neste capitulo), e outra segurando um violão sem tocar, porém essa informação é omitida por Borelli Filho, possivelmente por estratégia mercadológica para tornar Zabumba e triângulo símbolos do nordeste, já que instrumentos como cavaquinho, flauta e bandolim já eram símbolos do samba e do choro.

tos. E a freqüência: 1.220 quilociclos. O patrocinador continua o mesmo: "Café Paulista".

★

Durante a programação, Luiz Gonzaga, sorriso sincero e a flor da pele, consegue contagiar os espectadores no auditório e os ouvintes em-casa. Dizem-no o

E aí está o programa: Luiz Gonzaga sacode a sanfona reluzente, Catamilho bate no zabumba e Zéquinha faz soar o "triângulo". O auditório pede "bis"! Como é querido êsse Luiz Gonzaga que é agora a grande atração da Mayrink!

cos e manter-se campeão de um horário radiofônico, no Rio e por onde passa.

★

E para terminar: Luiz Gonzaga está completamente bom do desastre que por um triz não lhe roubou a vida. Seu restabe-

Figura 12: Luiz Gonzaga com a formação instrumental sanfona, zabumba e triângulo. Fonte: Revista do Rádio, 1951, edição 101, p. 39.

Em 1952 Gonzaga grava novamente *Asa Branca*[112]*,* dessa vez com mais elementos de nordestinidade. Na gravação de 1947, o ritmo designado é a toada; na gravação de 1952 é o baião. A introdução na segunda versão é mais longa, a sanfona toca toda a melodia da parte cantada, provavelmente porque a essa altura a melodia de *Asa branca* já estava impregnada na memória do público. A instrumentação na primeira versão é mais enxuta, apenas acordeon, violão de sete cordas e cavaquinho, enquanto na segunda já temos a formação instrumental tradicional do trio de forró: acordeon, zabumba e triângulo, além de violão, cavaquinho e agogô. Na voz, fica nítida a mudança que ocorreu nesse período no estilo de cantar, conforme já mencionado. Gonzaga canta mais arrastado, se demora mais nos finais de frases ou em palavras que quer dar ênfase.

A vida do viajante[113]*,* composta por Luiz Gonzaga e Herve Cordovil, lançada pela RCA Victor em 1953, carrega todo o sentimento do migrante nordestino que sai de sua terra natal em busca de uma vida melhor, mas deseja retornar ao seu lar em um momento melhor, no fim da vida, para descansar, assim como fez Luiz Gonzaga. O artista sai de Exu, estado do Pernambuco, ainda adolescente e "viajou por esse país" por toda a vida e, no final da vida, voltou para seu estado natal onde veio a falecer em Recife, no dia 2 de agosto de 1989.

Analisando as transformações do artista, a partir dos fonogramas do período estudado neste capítulo, algumas questões merecem ser ressaltadas. Como na primeira fase Gonzaga não cantava, os títulos de algumas das músicas instrumentais, gravadas entre 1941 e 1945, podem ser vistos como um dos primeiros elementos de nordestinidade na obra de Luiz Gonzaga. A adaptação de técnicas dos 8 baixos para o acordeon convencional, como o miudinho[114], ou resfôlego também indicam a intenção do artista em levar o Nordeste para os grandes centros. Uma das principais características do período é que Gonzaga insere o acordeon no universo do samba e do choro.

---

[112] Luiz Gonzaga. *Asa branca*, Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira, RCA Victor, 1952, Nº da matriz S-078725-2.
[113] Luiz Gonzaga. *A vida do viajante*, Luiz Gonzaga/Herve Cordovil, RCA Victor, 1953, Nº da matriz BE3-VB-0244.
[114] Algumas dessas técnicas foram analisadas por Leonardo Rugero Perez e podem ser vistas em: PEREZ, Leonardo Rugero. "*Com respeito aos oito baixos: um estudo etnomusicológico sobre o estilo nordestino da sanfona de oito baixos*". Dissertação de mestrado. UFRJ, 2011.

Na segunda fase, Gonzaga vai gradualmente inserindo músicas cantadas em seu repertório. Apesar de ser incomum a temática do Nordeste, a contraposição entre urbano e rural já era uma temática habitual. Outra temática comum nas letras são as descrições de festas, festejos e bailes. A partir de 1947 o estilo de cantar começa a mudar. Gonzaga começa a demorar mais nos finais de frases e palavras que quer dar ênfase, quando quer carregar a palavra com seus sentimentos. Outro elemento importante inserido nessa fase é o uso da voz percussiva. Gonzaga canta as melodias com o desenho rítmico das percussões que remetem ao Nordeste. Os arranjos vocais com um coro repetindo os versos de Gonzaga são muito utilizados no começo e vão dando lugar à voz solista de Gonzaga à medida que são inseridas no repertório as músicas que remetem ao Nordeste. Gradativamente vão saindo do repertório os sambas, choros e valsas, para dar lugar aos baiões e xotes. É na segunda fase também, a partir de 1947, que começam a ser inseridos nos fonogramas os instrumentos zabumba e triângulo. Gonzaga, por diversas vezes, tenta criar um ritmo inédito a exemplo do baião, como o chamego ou o siridó.

A terceira fase é um período de consolidação daquilo que Gonzaga almejava como música nordestina. Um estilo de cantar, tocar e compor próprios, os quais foram sendo construídos à medida que o artista foi se entendendo como artista nordestino. O uso do triângulo e da zabumba é intensificado. Nessa fase, ficam escassos os fonogramas designados como choros, sambas, valsas, polcas, para dar lugar aos designados como baião, xote, frevo, entre outros atribuídos ao Nordeste.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação buscou compreender como os elementos de nordestinidade vão sendo agregados na obra de Luiz Gonzaga em seus primeiros anos de carreira. O músico inicia sua carreira apenas como instrumentista e, nesse momento, a nordestinidade está principalmente no jeito de tocar sanfona. Como a identidade nordestina ainda não está bem formulada para o brasileiro, nesse período, Gonzaga fica conhecido por ter sido quem introduziu a sanfona no universo do choro. Após ganhar mais visibilidade e começar a cantar, os elementos vão aparecer de forma mais nítida, na voz, nas letras, na forma de tocar, nas melodias, na instrumentação, nos ritmos etc. Após o lançamento de *Baião,* em 1949, a música nordestina passa por um momento de consolidação através de Gonzaga, pois boa parte do Brasil passou a "escutar" o Nordeste por ele. O avanço nas tecnologias de captação dos instrumentos também parece ser essencial para a afirmação da música nordestina, pois é a partir de 1950 que os instrumentos podem ser ouvidos mais nitidamente nos fonogramas

A biografia e obra de Gonzaga são parte indissolúvel da formação do conceito de Nordeste, como foi observado no capítulo II. A imagem do Nordeste como conhecemos hoje partiu de Gonzaga: a paisagem do sertão nordestino cantada em suas músicas, vestimenta e chapéu de vaqueiro, formação do trio de forró com sanfona, zabumba e triângulo etc. Essa imagem foi reforçada e consolidada pelo artista e pelos veículos de imprensa a partir dos anos 1950, como foi possível observar no capítulo I.

A obra de Luiz Gonzaga é muito extensa e muito rica para a cultura brasileira. Os primeiros 13 anos foram apenas o "pontapé" inicial de uma carreira que duraria quase cinquenta anos. Ainda há espaço para muitos questionamentos e desenvolvimentos, tentou-se aqui condensar algumas questões que podem ser desenvolvidas em trabalhos futuros.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes;* prefácio de Margareth Rego. 5. ed. São Paulo: Cortez 2011.

AZEVEDO, Lia Calabre de. *No tempo do Rádio: radiodifusão e Cotidiano no Brasil. 1923-1960.* NITERÓI: Universidade Federal Fluminense (Tese de doutorado), 2002.

BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira*. Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.154-168.

BENCK FILHO, Ayrton Müzel. *O frevo-de-rua no Recife: Características sócio- histórico-musicais e um esboço estilístico-interpretativo.* Salvador, 2008. 116f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

BICALHO, Eduardo Barbuto; CARMO, Ricardo; MIRANDA, Maria Geralda de. A festa da Penha e o samba: Patrimônios do Rio de Janeiro. Rio de janeiro*. Revista Augustus*, jul./dez. 2017, p. 190-174.

BITTAR, Iuri Lana. *Fixando uma gramática: Jayme Florence (Meira) e sua atividade artística nos grupos Voz do Sertão, Regional de Benedito Lacerda e Regional do Canhoto.* Rio de Janeiro, 2011. Dissertação de mestrado em música, PPGM UNIRIO. 146f.; 30 cm + CD-ROM.

BOLLOS, Liliana. Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira. *Opus,* v. 11, p. 270-281, dez. 2005. ISSN15177017 – Disponível em: 150 https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/534/453. Acesso em: 31 de mar 2021.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*; prefácio de Hermano Viana. São Paulo: editora 34, 1998.

DEREVECKI, Daniel Dal Ponte. *Chico Buarque: a canção de quem venceu – a construção de um artista pelo olhar do Jornal do Brasil em tempos de repressão (1965-1968).* Dissertação. Universidade Estadual do Paraná, Programa de pós-Graduação – Mestrado em Música. Curitiba, 2021.

DRAPER III**,** Jack A. *Forró e o regionalismo redentor do nordeste brasileiro: Música Popular em uma cultura de migração.* Tradução de Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.

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

FERRARI, Monia de Melo. *A migração nordestina para São Paulo no segundo governo Vargas (1951-1954) – seca e desigualdades regionais.* (Dissertação de mestrado em sociologia) São Carlos: UFSCar, 2005. 160 p.

FREITAS, Eduardo de. "Clima e vegetação do Nordeste"; *Brasil Escola.* Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/brasil/o-clima-vegetacao-nordeste.htm. Acesso em: 11 de mai. 2022.

FREITAS, Rafael Antunes de. *O Hibridismo tonal/modal na obra de Luiz Gonzaga.* Curitiba, Universidade estadual do Paraná (Trabalho de conclusão de curso), 2015.

GARCIA, T. da C. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *Artcultura,* 12 (20), 2010. disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11322.

MORAES, Jonas Rodrigues De: *"Truce um triângulo no matulão [...] xote, maracatue baião"*: *A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da "identidade" nordestina*. Dissertação de mestrado. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, 2009.

MCCANN, Bryan: *Hello, Hello Brazil*: *Popular Music in the making of Modern Brazil*. Durham, Editora Duke University Press, 2004, p. 296.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira***.** São Paulo: Revista Brasileira de História. v. 20, nº 39, p.167-189, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música – História Cultural da Música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PINTO, Theophilo Augusto. *Gente que brilha quando os maestros se encontram*: *Música e músicos da 'Era de ouro' do rádio brasileiro (1945-1957)*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Tese de doutorado), 2012.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. Rio de janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (tese de doutorado), 2000.

RIBEIRO, Janaina Faustino. *A crítica musical nos anos 1960 e o processo de construção da MPB: uma análise da coluna "Música popular" de Torquato Neto*. Niterói: Universidade Federal Fluminense (dissertação de mestrado), 2008.

RIBEIRO, Jamerson Farias. *O cavaco rítmico-harmônico na música de Waldiro Frederico Tramontano (Canhoto)*: *A construção estilística de um "cavaco-centro" no choro*. 2014. Dissertação (Mestrado em Musicologia: Etnografia das práticas musicais) – Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EINSENBERG (Org.) *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira.* Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2004. P 24-35.

SANTOS, José Faria dos. *A música como expressão do nordeste***.** São Paulo: Ibrasa, 2004.

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

SÈVE, Mário. Quatro Rosas: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa-brasileira. *Debates* | UNIRIO, n.14, p.75-105, jun. 2015.

SOUZA, Tárik de; ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira.* Porto Alegre: L&PM Editores, 1979.

Silva, Ruberval José da; *Vida de viajante: uma análise da obra musical de Luiz Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro (1940-1970)*. Rio de Janeiro, 2017. 173 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: americanização do Brasil na época da segunda guerra.* São Paulo: Cia das letras, 2000.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. *Música em surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950***.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Tese de doutorado), 2014.

VIEIRA, Sulamita: *O sertão em movimento*: *a dinâmica da produção cultural.* São Paulo: Annablume, 2000.

Fontes

Acervo instituto Moreira Sales, disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/artista/41416/luiz-gonzaga. Acesso em: 10 mai. 2022

Acervo da Revista do rádio, disponível na Hemeroteca Digital em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=144428&pesq=&pagfis=1. Acesso em: 10 mai. 2022

Acervo do Diário de Notícias Disponível na Hemeroteca Digital em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_03&Pesq=gonzaga&pagfis=7337. Acesso em: 10 mai. 2022

Acervo do Jornal Brasil disponível na Hemeroteca Digital em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=gonzaga&pagfis=8037. Acesso em: 10 mai. 2022

Acervo da revista O Cruzeiro disponível na Hemeroteca Digital em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=gonzaga&pagfis=72904. Acesso em: 10 mai. 2022