



Artigo / Artículo / Article

Migração como epopeia – sobre a diáspora nordestina compreendida a partir da narrativa do “Pau de Arara”, de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes

Rafael José de Menezes Bastos, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
rafael.data.base@gmail.com

Resumo

Estudo antropológico e histórico da canção “Pau de Arara”, maxixe de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes, de 1952. Ela é tomada como uma narrativa verbal e musical sobre a migração nordestina para o sul do Brasil. A letra da canção estabelece a migração em tela como viagem épica. Parto daí para evidenciar que a miséria dos meios materiais à disposição do(a) viajante é francamente suplantada pela riqueza de seus substratos musicais e culturais em geral. A noção de diáspora com base em João Pacheco de Oliveira e James Clifford é acionada para compreender o universo de migrações nordestinas, tipicamente para São Paulo. Aqui, o *farró* é evidenciado como substrato músico-cultural do viajante e a *casa de farró* como o âmago de seus *pedaços*, no sentido de Magnani.

Palavras-chave: antropologia da canção, Brasil, Nordeste, Diáspora, Luiz Gonzaga

Migración como epopeya – Sobre la diáspora de los nordestinos en Brasil entendida desde el punto de vista de la narrativa de la canción “Pau de Arara”, de Luiz Gonzaga y Guio de Moraes

Resumen

Estudio antropológico y histórico de la canción “Pau de Arara”, un maxixe de Luiz Gonzaga y Guio de Moraes, de 1952. Ella es entendida como narrativa verbal y musical sobre la migración nordestina hacia el sur de Brasil. La letra de la canción describe la migración como viaje épico. Parto de este hecho para poner en evidencia que la miseria de los medios materiales del viajante es francamente reemplazada por la riqueza de sus substratos musicales y culturales. La noción de diáspora de João Pacheco de Oliveira y James Clifford es empleada para comprender el universo



de migraciones nordestinas, particularmente hacia São Paulo. En esa ciudad el género musical y danzante forró se revela como un substrato musical y cultural del viajante y la casa del forró como el punto central de sus *pedaços*, en el sentido que José Guilherme Magnani le atribuye al concepto.

Palabras clave: antropología de la canción, Brasil, Nordeste, diáspora, Luiz Gonzaga

Migration as Epic Journey – On the Northeastern Diaspora in Brazil Understood from the Viewpoint of the Song “Pau de Arara”, by Luiz Gonzaga and Guio de Moraes

Abstract

Anthropological and historical study of the song “Pau de Arara”, a maxixe by Luiz Gonzaga and Guio de Moraes, from 1952. The song is understood as a verbal and musical narrative about Northeastern migration toward Southern Brazil. The song’s lyrics consider the referred migration as an epic journey. I depart from this to clarify that the miserable conditions of the voyagers’ material means are completely defeated by their musical and cultural background richness. The notion of diaspora –based on both João Pacheco de Oliveira and James Clifford– is used to understand the universe of Northeastern migrations, particularly toward São Paulo. Here the music and dance genre *forró* is shown to be the musical and cultural background of the voyager and the *forró* venues (*casas de forró*) as the nuclear point of its “chunks” (*pedaços*), as defined by José Guilherme Magnani.

Keywords: Anthropology of Song, Brazil, Northeast, Diaspora, Luiz Gonzaga

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: febrero 2019

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: abril 2019

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2019



1. Para uma Antropologia da Canção

A canção é um gênero de discurso muito espalhado pelo mundo, atravessando continentes e sociedades, onde se expressa através de domínios como música popular, erudita, folclórica e outros. Na América Latina e especialmente no Brasil, ele é muito presente, desde o período inaugural das músicas populares, eruditas e folclóricas, estando também fortemente presente nas músicas indígenas. Seu estudo é muito disseminado em vários campos das ciências humanas, no caso do Brasil alcançando forte interesse nesses campos (veja Matos e outros 2008 e Matos e outros 2001 para importantes coletâneas de estudos). Aqui também a antropologia e a etnomusicologia desde suas fases mais antigas dão especial destaque à sua abordagem.

O estudo da canção tem sido feito através das maneiras mais diferentes, tipicamente enfocando seus domínios poético-linguístico –denominado “letra” no Brasil– e musical. Com menos ênfase, seus aspectos visuais também têm sido analisados. Na imensa maioria das vezes o estudo da música em geral tem sido feito usando-se o que se tem chamado de “exemplos musicais” –quase sempre, canções– como instâncias exemplificadoras de um saber tomado como geral. Especialmente no âmbito das músicas indígenas das terras baixas da América do Sul, mas também no campo das músicas populares, estudos recentes têm apontado para a ideia de que as canções nunca parecem ser isoladas, ocorrendo sempre em sequências, muitas vezes em sequências de sequências de canções (conforme Menezes Bastos 2013 e Seeger 2013). No caso da minha investigação sobre os índios Kamayurá –habitantes do Alto Xingu, no Brasil Central– as canções abordadas fazem parte de um ritual funerário de longa duração, suas letras e músicas constituindo uma longa narrativa de cunho tragicômico. Ali, o processo composicional está ancorado nos motivos, a música sendo elaborada até as sequências mais longas através de uma fina dialética de repetição e diferenciação dos motivos. Note-se que este processo que encontrei entre os Kamayurá está também presente entre os Wauja –conforme os trabalhos de Piedade (2004) e Mello (2005) evidenciam à larga– e possivelmente em muitos outros grupos das terras baixas.

Com o presente texto, fecho um ciclo de estudos sobre a canção, objeto que tem um grande interesse para a compreensão do Brasil e, como já disse, de tantos outros lugares. O primeiro dos trabalhos desse ciclo estudou o compositor e cantor carioca Noel Rosa (veja Menezes Bastos 1996), seu eixo tendo sido as relações da letra com a música e das duas com a voz, no sentido de Simon Frith (1988). Espero ter mostrado nele que essas relações são no mínimo complexas, apontando frequentemente para a negação de um plano pelo outro. O segundo texto foi sobre o cantor e compositor paulista Adoniran Barbosa, tendo o arranjo (Menezes Bastos 2014b) como tema. Desenvolvi ali a ideia –que devo à compositora e instrumentista Silvia Beraldo–, de que o arranjo é o cerne da música popular. Em seguida, escrevi sobre o compositor e cantor gaúcho Lupicínio Rodrigues (Menezes Bastos 2018), tendo como temática a articulação, na canção, entre as maneiras de cantar (que chamei de vocalidades), a melodia e a letra. No mesmo artigo, abordei também a teatralidade na construção do cantor como ator e a sequencialidade intercancional, marca forte do pensamento ameríndio que propus como um pensamento aberto para compreender o mundo (veja Menezes Bastos 2017). Observe-se que este último artigo foi minha primeira

experiência, que considero promissora, em usar modelos ameríndios –no caso, xinguano– para compreender fatos etnográficos externos a ele. O presente texto, quarto da série, tem como objeto o compositor e cantor pernambucano Luiz Gonzaga, tendo como eixo a migração nordestina –entendida como diáspora– no Brasil, especialmente em São Paulo, trabalhando também, brevemente, o sistema modal nordestino e suas relações com a construção do respectivo universo de afetos.

Detalhando um pouco o que antes rapidamente referi acima: em meu texto de 2017, ponto culminante de uma série que tem início em 2013, com base em minha etnografia xinguana, ampliada com muitas outras que têm como tema outras sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul, lancei a ideia de que canções isoladas não parecem fazer parte do mundo ameríndio, elas sempre se apresentando ali em sequências, daí nascendo o conceito de sequencialidade. Seeger (2013) inspirou-se nessa perspectiva, analiticamente mostrando que em vários lugares do mundo Ocidental a sequencialidade também está presente. Note-se que a imensa maioria das análises de canções nas várias tradições musicológicas e da crônica e crítica musicais estão baseadas em canções isoladas, conforme os dois textos imediatamente acima citados evidenciam à larga. Paradoxalmente, entretanto, do ponto de vista já empírico, as canções na grande maioria das vezes se apresentam em sequências –concertos, shows, trilhas sonoras de eventos, discos e uma infinidade de mais casos. Recordo que quando escrevia o meu texto de 1996 –aquele sobre Noel Rosa, citado acima– tive já essa intuição, a de que a canção ali estudada fazia parte de um disco (no caso, com duas canções), fato de que Noel Rosa tinha plena consciência. Recordo também que eu mesmo, como músico de bandas e orquestras, tipicamente de bailes, participava dos eventos respectivos como músico entre músicos, todos –especialmente a diretora da banda– estando cientes de que o que fazíamos era executar sequências de canções, transformadas em músicas, no caso, instrumentais.

2. Um estudo sobre o maxixe “Pau de Arara”, de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes

A canção abaixo, lançada em 1952¹, pode ser assim transcrita, brevemente e sem maiores elaborações linguísticas e etnomusicológicas²:

¹ A gravação original, em 78 rpm, data de 12/05/1952, está no lado B do disco, o gênero da canção sendo ali registrado como maracatu. A gravação inclui voz e acordeom (por Luiz Gonzaga), zabumba, triângulo e coro misto. O disco traz a numeração de 800936, sendo da RCA Victor. O fonograma está disponível no site do Instituto Moreira Sales. Obrigado a Izomar Lacerda pela sua obtenção. Utilizarei neste texto a gravação em <https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/261217/>, acessada em 18/04/2018.

² Obrigado a Romerio Zeferino pela ajuda quanto às fontes e a Silvia de Oliveira Beraldo, pela grafia em software musical. Agradeço a Célio Balona por uma pista. Obrigado a Paola Gibram, Silvia de Oliveira Beraldo, Samuel Araújo, Allan de Paula Oliveira, pelos comentários a uma versão prévia deste texto, pelo qual nenhum deles têm responsabilidade. Sou grato também a Daniela do Amaral Alfonsi, pelas sugestões sobre as casas de forró em São Paulo. Grato a Luisa Valentini por várias pistas. Agradeço também a Régis Gonçalves, pela incursão na documentação sobre o rádio em Belo Horizonte, em busca de informações sobre Guio de Moraes. Obrigado, por fim, a María Eugenia Domínguez, pela ajuda no espanhol do resumo. Tenho escrito intensamente sobre a transcrição etnomusicológica e algo sobre a sua irmã, linguística, e até mesmo sobre a geográfica, envolvendo mapas. Meu texto de 2018 brevemente considera esta instrutiva questão.

Pau de Arara

Luiz Gonzaga e Guio de Moraes

quando eu vim do ser tão seu moço do meu Bo docó a ma



6 lo taeraum sa coe o ca de a doe raum nó só tra zi a co ra gem ea ca ra vi a



12 jan do num pau de a ra ra eu pe nei mas a qui che guei eu pe nei



19 mas a qui che guei trou xeum tri an gulo no ma to lão trou xeum gon guê



25 no ma to lão trou xeum za bumbaden tro do ma to lão xo te mara ca



31 tu e bai ão tu do is so eu trou xe nomeu ma to lão quan doeu



Abaixo, destaco sua letra e esquematização harmônica em cifras, também brevemente e sem maiores elaborações:

Em

Quando eu vim do sertão,
seu môço, do meu Bodocó³

Am

A malota era um saco

³ A letra apresenta diversas variantes, entre as quais neste verso: “Seu moço, fazia inté dó”, conforme áudio do programa da RádioTupi/Tamoio, de 28/07/1952, “Os Sete Gonzagas”, quando Luiz Gonzaga abriu sua apresentação com *Pau de Arara*, conforme <https://www.youtube.com/watch?v=KFUkRtpIoOw>, acessado em 16/4/2018. A gravação inclui voz e acordeom (por Gonzaga), violão e triângulo. Os versos 7 e 8 trazem mais variantes, anotadas entre parênteses.

e o cadeado era um nó
C D
Só trazia a coragem e a cara
G Bm Em
Viajando num pau-de-arara
C Bm Em
Eu penei, mas aqui cheguei (bis)
D
Trouxe um triângulo (gonguê), no matulão
G
Trouxe um gonguê (ganzá), (no matulão ou nada)
F# B
Trouxe um zabumba dentro do matulão
E Am
Xóte, maracatu e baião
C B
Tudo isso eu trouxe no meu matulão

Tratarei desta canção partindo da impressão que sempre tive, inclusive como cantor e violonista, de que ela é um eloquente discurso épico –datado do começo dos anos 50 do século passado– sobre a migração nordestina para o sudeste do país. Ela tem duas partes bem nítidas – que estão em relação de oposição–, a letra da primeira apontando para as agruras da migração, a segunda para a vitória do migrante em face dessas agruras. A canção tem muitas variantes no caso da letra, conforme antes brevemente anotado. Entretanto, não estudarei variantes aqui, seja na letra, na música ou em qualquer outro aspecto. Tudo indica que Gonzaga e Guio partilham, nessa canção, a autoria da letra e da música (conforme Zeferino⁴).

A bibliografia sobre Luiz Gonzaga (1912-1989) –quase sempre de caráter hagiográfico– é muito extensa⁵. Quanto à sua biografia, brevemente falando, ele nasceu em Exu, sertão pernambucano, a 13/12/1912, filho de Januário José dos Santos, o famoso “sanfoneiro de oito baixos”, e Ana Batista de Jesus. Tocava sanfona desde menino, sendo que aos 13 anos teria comprado seu primeiro instrumento⁶. Em 1929, mudou-se para a cidade do Crato, no Ceará, em 1930 indo para Fortaleza, onde ingressou no Exército. Com a Revolução de 1930 viajou como soldado pelo país, em 1933 passando a servir em Juiz de Fora, Minas Gerais. Em 1939, transferiu-se para o Rio de Janeiro, a partir de então –quando saiu do Exército– passando a apresentar-se em programas de rádio, como calouro e como sanfoneiro em bares e cabarés. Em 1940 participou do Programa de Calouros da Rádio Tupi e ganhou o primeiro lugar, com o chamego de sua autoria,

⁴ Comunicação pessoal.

⁵ Conforme, entre muitos outros, os textos de Dreyfus (1996), Ferretti (1988), Sá (1978), Ramalho (2012), Vieira (2000), Chediak (2013). Na internet, o número de entradas é imenso.

⁶ Segundo Gibram (comunicação pessoal), no mundo do forró de hoje, tipicamente em São Paulo, o uso das palavras sanfona/ sanfoneiro ou acordeom/ acordeonista não é indiferente. Diz-se ali que quando alguém se apresenta como “acordeonista” –e não como “sanfoneiro”/a –, essa pessoa não deve saber tocar direito (e não é tipicamente forrozeira).

“Vira e Mexe”, saído em disco (RCA Victor) em 1941⁷. Nesta primeira gravação, ele aparece como acordeonista. Somente em 1945, também pela RCA Victor, ele passou a gravar como cantor e instrumentista, lançando a mazurca “Dança Mariquinha”, feita em parceria com Saulo Augusto Silveira Oliveira. Parecia haver então –o que tudo indica permanece até hoje– uma hierarquia entre os músicos no Brasil e suas posições no campo da indústria fonográfica, os cantores e cantoras ocupando lugar proeminente em relação aos instrumentistas, conforme estudei já em meu texto de 1977.

Guiomarino Rubens Duarte, maestro, compositor e arranjador de sucesso, o parceiro de Gonzaga nesta canção –como disse antes, na letra e na música–, conhecido como Guio de Moraes, nasceu no Recife, Pernambuco, em 20/08/1920, tendo atuado como diretor artístico e produtor em emissoras de rádio e gravadoras, e a partir da década de 1960, em emissoras de TV. Como compositor, além de “Pau de Arara”, o grande sucesso dos 1950 ora estudado, assinou outras parcerias que também obtiveram grande êxito, com o próprio Gonzaga e com outros grandes nomes da música popular, como David Nasser⁸. Arranjador de prestígio, participou da equipe de arranjadores da Rádio Nacional entre as décadas de 1930 e 1960 (Pereira 2012). Nos anos 1960, ter-se-ia mudado para Belo Horizonte, vinculando-se ali ao mundo da rádio e do espetáculo, como arranjador e diretor de orquestra. Infelizmente, não parece haver disponível na literatura sobre a música popular brasileira maiores informações sobre a vida e obra de Guio de Moraes –pertencente ao que tudo indica à importante escola pernambucana de grandes maestros–, especialmente a partir de sua mudança para Belo Horizonte.

Na década de 1950 a população brasileira alcançou 51 milhões de pessoas, a urbana começando a ser maior que a rural, graças, entre outros fatores, ao êxodo rural nordestino que então teve um dos seus maiores picos. Este êxodo foi ocasionado por uma combinação complexa de fatores, entre os quais –brevemente falando– a economia política da estrutura agrária da região, assolada por secas severas, e a crescente industrialização do centro-sul, principal área de seu destino. Note-se que então o zoneamento regional do Brasil estabelecia a região nordeste como incluindo os estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas, sendo que Bahia, Sergipe, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro formavam a região leste. Somente em 1970, o nordeste ganhou a composição atual, com a extinção da região leste e a inclusão da Bahia e Sergipe na região nordeste. Surge então a região centro-sul, ou sudeste, incluindo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo.

Como sanfoneiro, Gonzaga gravou vários discos pela RCA Victor, somente em 1945, porém, aí lançando seu primeiro disco como cantor e sanfoneiro. Em 1946, “Baião”, parceria com Humberto Teixeira, foi lançado pelo grupo vocal “Quatro Azes e Um Coringa”, tendo Gonzaga na

⁷ Para este gênero musical, conferir verbete sobre Guio de Moraes no “Dicionário Cravo Albin”, referido na nota 7.

⁸ Conforme o “Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira”, <http://dicionariompb.com.br/guio-de-moraes/dados-artisticos>, acessado em 16/06/2018. Note-se que mesmo esta fonte, tão importante sobre a música popular brasileira, quase nada registra sobre Moraes a partir dos 1960, quando teria se mudado para Belo Horizonte. Veja, sobre ele, <https://opontodosmusicos.blogspot.com/search/label/Guio%20de%20>, acessado em 05/02/2019. Parreiras (comunicação pessoal) registra que Moraes era diretor de uma orquestra que se apresentava no Cabaré Chanteclair, situado na Rua Guaicurus, zona boêmia no centro de Belo Horizonte. Sobre os cabarés, nesta cidade, na época, conferir Prado (2010). O dicionário citado foi utilizado como texto de referência em geral no presente artigo.

sanfona. A canção inaugurou um novo gênero musical –o próprio baião–, responsável pela criação de uma nova onda de internacionalização da música popular brasileira, antecedida por aquela da modinha e do lundu, no último quartel do século XVIII e seguida por aquela da Bossa Nova, em meados do século passado (Menezes Bastos 2014a). Essa onda foi muito forte, valendo lembrar que o baião instrumental “Delicado”, de Waldir de Azevedo, em 1951, alcançou uma vendagem de 200 mil exemplares, cifra recorde para a época. A parceria de Gonzaga com Humberto Teixeira teve muitos frutos, assim como aquela com José de Souza Dantas Filho, o Zédantas, com quem começou a compor em 1948. Em 1947, Gonzaga gravava de sua autoria e Teixeira a toada “Asa branca”, regravada até hoje, no Brasil e fora dele, por muitos artistas das mais diversas extrações. O baião tornara-se então uma coqueluche no Brasil e Gonzaga apresentava-se nas importantes rádios Nacional e Mayrink Veiga do Rio de Janeiro, viajando intensamente para apresentações por todo o país. A canção que logo estudarei, como já disse, é de 1952, época de grande fertilidade na carreira de Gonzaga. Em 1969 sua composição “Dezessete légua e meia”, parceria com Teixeira, foi regravada por Gilberto Gil. Em 1971, Caetano Veloso, exilado em Londres, gravou “Asa branca”, com grande sucesso. Em 1984, Gonzaga recebeu o primeiro disco de ouro de sua carreira. A vendagem anual de seus discos passou para 200.000 a partir daí. Faleceu em 1989. Em 2012, foi lançado o filme “De Pai Para Filho”, tematizando as relações entre Gonzaga e Gonzaguinha, seu filho⁹.

Volto à análise da canção. Sua primeira parte é cantada em mi menor –sua tônica geral, indo até a palavra “cheguei”, que finaliza o compasso 21. A segunda vai daí até o final. Nesta segunda parte, de começo a canção faz uma passagem pela tonalidade relativa (sol maior), pouco a pouco retornando a mi menor. A letra da primeira parte contém pares de equipamentos de viagem colocados em oposição –malota/saco e cadeado/nó–, o que descortina as condições precárias da viagem, devido à relação francamente diminutiva entre os segundos membros desses pares, provenientes do mundo rural, e seus respectivos primeiros, pertencentes ao industrializado. Ainda nesta parte, a letra da canção refere-se à segunda, através da palavra “só” acrescentada à expressão “coragem e a cara” –indicando a penúria radical–, esta referência sendo feita com base em uma relação agora não diminutiva, mas aumentativa, que conduz ao qualificativo “tudo”, presente na segunda parte da canção. A letra dessa parte evidencia a razão pela qual a migração é considerada triunfante: os migrantes trouxeram a sua música para a cidade grande, o que se expressa na letra da canção pelas citações aos instrumentos musicais, zabumba, triângulo e gonguê (ou ganzá), –e aos gêneros musicais, xote, maracatu e baião– trazidos na viagem. A alta hierarquia desse instrumental e dos gêneros –significando a música (e a dança), elas mesmas– na avaliação da canção está sinteticamente expressa na letra pela explosão da palavra “tudo”, extremo contrário

⁹ As relações de Gonzaga com seu filho Gonzaguinha foram especialmente tensas no período entre 1979 e 1985, quando o Brasil foi governado pelo General Figueiredo, último dos ditadores do golpe de 1964. Gonzaguinha sempre foi um forte crítico do golpe –tendo muitas de suas canções censuradas–, enquanto seu pai sempre pareceu tomar uma posição no mínimo colaboracionista. Essas relações tensas foram tematizadas no filme, dirigido por Breno Silveira. Não trabalharei isso aqui, remetendo o leitor ao trabalho do Instituto Federal de Goiás, da Universidade Federal de Goiás (ver <https://contestasom.wordpress.com/2018/04/19/contestasom-musica-e-censura-na-ditadura-civil-militar-brasileira-1964-1985-caso-1-luiz-gonzaga-jr-gonzaguinha/>). Este é apenas um dos grupos acadêmicos no Brasil que pesquisam essa temática.

do “só” e da “coragem e a cara” da primeira parte da canção.

O migrante nesta canção é desenhado como um herói –e/ou heroína–, capaz de superar a penúria e a precariedade dos meios materiais na viagem épica. Essa viagem é continuativa, isto é, ela continua a acontecer agora mesmo, tendo como presente –tornado passado mítico– os já referidos anos 50 do século passado, sua origem sendo o tempo-espaço do “sertão”, jardim das delícias, mas também inferno da exploração do “morador” pelo “proprietário”. Inferno também da seca, da sede e da fome. Observe-se que esse heroísmo tem como suporte a música. Tal a teoricidade desta canção, que aponta para a ideia de que o universo estratégico do migrante na nova vida é a música (e a dança), um complexo cultural, portanto. Esse complexo, coberto pelo rótulo de forró, vai desenvolver-se a partir dos anos 1950 nas principais cidades do centro-sul do país, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, depois em Brasília. A construção desta última cidade provocou uma importante migração nordestina.

O termo forró tem origem controversa e de começo designava, no nordeste, um tipo de encontro músico-dançante popular, realizado ao som de sanfona, zabumba e triângulo, executando canções pertinentes a gêneros como xote, baião, xaxado e outros. Esse tipo de encontro foi pouco a pouco ganhando popularidade e expansão, a partir dos referidos anos 1950 e tendo como pico os 1970, naquelas e em muitas outras cidades, seu rótulo assumindo paulatinamente também o sentido de guarda-chuva de gêneros músico-dançantes nordestinos. Especialmente em São Paulo, esse movimento teve forte impulso, encontrando aí o espaço por excelência para as chamadas casas de forró, a partir de 1962 (Tinhorão 1976, Alfonsi 2007). O mercado fonográfico, no período, consistentemente com isto, apresentou cada vez mais gravações de canções tendo o gênero em comentário como cerne. Tais foram os casos, ainda em 1949, de “Forró de Mané Vito”, de Zé Dantas e Luiz Gonzaga, gravado por Gonzaga, seguido em 1958 de “Forró no escuro”, de autoria dele também, e de “Forró em Limoeiro”, de Edgar Ferreira, gravado por Jackson do Pandeiro, também em 1958. A partir dos anos 1950, os bailes de forró foram se espalhando por outras regiões, o que foi bem adiante no tempo, alcançando a atualidade.

Os pares de oposição contidos na primeira parte da letra da canção –repito: malota/saco, cadeado/nó, que mantêm uma relação diminutiva–, apontam para a inferioridade material do mundo de origem, rural-artesanal, do viajante em relação àquele que constitui o do seu destino, urbano-industrial. A precariedade das condições da viagem é especialmente marcada pela referência ao meio de transporte, pau de arara –título da canção– e em geral pelo sofrimento nela sentido (“...eu penei...”). Trata essa primeira parte da letra de uma lamentação, o que a presença do modo menor no começo da música –o modo da tristeza no universo nordestino (Siqueira 1981, Guerra-Peixe 1970)– enfatiza. Não pretendo agora retornar àquilo que elaborei densamente em meu livro de 2013 quanto à questão dos modos, especialmente quanto à limitação de suas elaborações consuetudinárias provenientes da musicologia regional –sim, pois ela não é universal– referente ao Ocidente.

Na primeira parte ainda, a canção aponta para a sua segunda, por intermédio do termo “só” adicionado à expressão “coragem e a cara”. Aqui, a relação não é diminutiva, mas aumentativa, o que vai desembocar em “tudo”, na segunda parte da letra da canção. Da lamentação e tristeza iniciais, a canção passa ao épico, heroico. Aqui se dá uma importante migração para o mundo do

modo maior –que revela a alegria no universo em estudo– da tônica relativa. A letra dessa parte da canção, como disse, explicita o porquê do triunfo da viagem épica, evidenciando que os viajantes são seres superiores –isto é heróis e heroínas– e não inferiores, como o início da canção pareceria indicar. Esse motivo é a música (observe-se que juntamente com a dança) trazida para a cidade –zabumba, triângulo e gonguê (ou ganzá); xote, maracatu e baião. Como disse, a superioridade desse motivo está expressa na explosão da palavra “tudo”, extremo oposto do “só” da primeira parte da canção, tão bem apontado pela expressão “a coragem e a cara”¹⁰. O viajante, assim, é desenhado como herói –e/ou heroína–, capaz de suplantar o sofrimento da viagem, como disse, tornada passado mítico. Observe-se que esse heroísmo na consciência do viajante tem como base de sustentação a música e a dança, o que é extraordinário, pois evidencia que a canção em análise está assentada em uma teoria da música e da cultura em geral que aponta para a ideia de que o universo estratégico do migrante na nova vida são dois universos culturais. O forró desenvolve-se a partir dos anos 1950 nas principais cidades do centro-sul do país, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro e logo em Brasília, com a construção da cidade, para a qual concorreu importante migração nordestina.

Conforme dito antes, data dos anos 1960 a fundação da primeira casa de forró na cidade de São Paulo, conhecida como *salão de forró* e situada no bairro do Belenzinho. Seu fundador foi o compositor, sanfoneiro e empresário Pedro Sertanejo (Euclides da Cunha, Bahia 26/04/1927 – 3/1/1997). Ela pouco a pouco se tornou um ponto de encontro de migrantes nordestinos em São Paulo, tendo frequentemente como convidados artistas do nível de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Zé Gonzaga, Marinês, Dominginhos e outros. Osvaldinho do Acordeom, filho de Pedro Sertanejo, logo foi se transformando em uma importante presença nessa e, logo, em outras casas de forró. Estas se tornaram um forte polo de atração de nordestinos e não-nordestinos associados, podendo com propriedade ser rotuladas como *pedaços*, no sentido de Magnani (1984). Os estudos de Rigamonte (2001) e Alfonsi (2007) dão sustentação etnográfica a isso. Recordo que o *pedaço* constitui o espaço intermediário entre a *casa* e a *rua*, para recordar a formulação clássica de DaMatta (1986). Trata-se de um espaço de lazer –que originalmente mantinha um espírito familiar (Rigamonte 2001)– que aqui é tomado como o local por excelência de imaginação e cultivo pelos nordestinos e seus aliados e simpatizantes da identidade nordestina em São Paulo.

Como disse anteriormente, a viagem épica, objeto da canção ora analisada, é continuativa, persistindo no presente, tornado passado mítico. Sua origem é o *sertão*, simultaneamente paraíso e inferno do herói épico. Vale pontuar que a migração nordestina para São Paulo não é isolada – embora ela tenha saliência demográfica ali, os nordestinos em São Paulo alcançando hoje cerca de 20% da população da cidade–, integrando o vasto campo das migrações no Brasil conhecidas pelo rótulo de êxodo rural. Evidentemente que ela tem especificidades em cada destino, envolvendo além de São Paulo, pelo menos Rio de Janeiro, Distrito Federal e Minas Gerais –aqui, especialmente para o Pontal (Triângulo) Mineiro (veja Silveira 2014). Um dos traços de união dessa migração é o racismo do qual o migrante é vítima.

¹⁰ Note-se como no mundo clássico o herói –épico ou trágico– é um homem ou mulher superiores (Rocha Pereira 1986).

Entendo ser útil o conceito de diáspora, conforme elaborado por Clifford (1997) e Oliveira (1998) para a compreensão dos processos de imaginação e cultivo na direção da construção da identidade nordestina acima referida. Vale, conforme os autores citados, pensar a diáspora a partir da ideia de que ela tem dois vetores, o de origem e o de destino, não necessariamente combinantes em um jogo de soma zero. Trata-se, assim, de elaborar a viagem, para o migrante, como uma experiência para a compreensão da qual a imagem presente nos versos de Torquato Neto é extremamente aguda, conforme Oliveira, aliás, apontou: “desde que saí de casa, trouxe a viagem da volta gravada na minha mão, enterrada no umbigo, dentro e fora assim comigo, minha própria condução”¹¹. Note-se que essa volta (e retorno) tem profunda expressão nas viagens peregrinas de nordestinos migrantes a locais como Caruaru, Juazeiro, Crato e tantos outros santuários.

Bibliografia

- Alfonsi, Daniela do Amaral. 2007. “Para todos os gostos: um estudo sobre as classificações, bailes e circuitos de produção do forró”. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo.
- Chediak, Almir. 2013. *Songbook de Luiz Gonzaga*, vols. 1 e 2. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Clifford, James. 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- DaMatta, Roberto. 1986. “A casa, a rua e o trabalho”. In *O que faz o Brasil, Brasil*, pp. 21-33. Rio de Janeiro: Rocco.
- Dreyfus, Dominique. 1996. *Vida de viajante: A saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34.
- Ferretti, Mundicarmo Maria Rocha. 1988. *Baião dos dois: Zé Dantas e Luiz Gonzaga*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.
- Frith, Simon. 1988. “Why Do Songs Have Words?”, *Music for Pleasure*, pp. 105-28. New York: Routledge.
- Guerra-Peixe, César, 1970. “Zabumba, orquestra nordestina”. *Revista Brasileira de Folclore* 26: 15-37.
- Hall, Stuart. 2003. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Magnani, J. G. Cantor. 1984. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense.
- Matos, Cláudia Neiva de e outros. 2001. *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- _____. 2008. *Palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Mello, Maria Ignez Cruz. 2005. “Iamurikuma: música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu”. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa

¹¹ Esses versos integram a letra da bela canção, “Todo dia é dia D”, de Torquato Neto. Recorrendo às formulações clássicas de Hall (2003), vale dizer que o conceito de diáspora aqui não é confundido com o de migração, não se reduzindo pois ao deslocamento dos viajantes para uma nova, ou novas, geografia(s). Na diáspora, necessariamente há a elaboração de identidades culturais, como fica claro no caso nordestino em estudo.

Catarina.

- Menezes Bastos, Rafael José de. 1977. “Situación del músico en la sociedad”. In Aretz, Isabel (org.), *Situación del músico en la sociedad*. México, pp. 103-138. DF/Paris: Siglo Veintiuno/UNESCO.
- _____. 1996. “A ‘origem do samba’ como invenção do Brasil: Por que as canções em música?”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 31: 156-177.
- _____. 2013. *A festa da Jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- _____. 2014a. “Para uma antropologia histórica da música popular brasileira”, *Antropologia em Primeira Mão* 142: 1-61.
- _____. 2014b. “Ensaio sobre Adoniran: um estudo antropológico sobre a ‘Saudosa maloca’”. *Revista brasileira de ciências sociais* 29 (84): 25-41.
- _____. 2017. “Tradução intersemiótica, sequencialidade e variação nos rituais musicais das terras baixas da América do Sul”. *Revista de antropologia* 60 (2): 342-335.
- _____. 2018. “Lupicínio Rodrigues e a Colônia africana de Porto Alegre – Maneiras de cantar como maneiras de sentir”. *Ilha* 20 (1): 7-88.
- Oliveira, João Pacheco de. 1998. “Uma etnologia dos índios misturados? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais”. *Mana* 4 (1): 47-77.
- Pereira, Leandro Ribeiro. 2012. “Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960”. *Revista brasileira de música* 25 (1): 157-184.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. 2004. “O canto do Kawoka: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu”. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Prado, Márcio Rubens. 2010. *Montanhez*. Belo Horizonte: Conceito.
- Ramalho, E. B.. 2012. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do Sertão/Luiz Gonzaga: A Poetic and Musical Synthesis of the Sertão*. 2ª ed. Fortaleza: Expressão Gráfica.
- Rigamonte, Rosani Cristina. 2001. *Sertanejos contemporâneos: entre a metrópole e o sertão*. São Paulo: Humanitas.
- Rocha Pereira, Maria Helena. 1986. “O herói épico e o herói trágico”. *Kriterion* 27 (76): 1-23.
- Sá, Sinval. 1978. *O sanfoneiro do Riacho da Brígida*, 5ª edição. Brasília: Thesaurus.
- Seeger, Anthony. 2013. “Fazendo parte: seqüências musicais e bons sentimentos”. *Revista antropológicas* 17/24 (2): 7-42.
- Silveira, Daiane de Lima Soares. 2014. “Migrantes nordestinas e escolarização no Pontal Mineiro (1950-1960): desafios, resistências, embates e conquistas”. Dissertação de Mestrado em Educação. Universidade Federal de Uberlândia.
- Siqueira, José. 1981. *O sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: [s.e.].
- Tinhorão, J. R. 1976. *Os sons que vêm da rua*, 1ª edição. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão.
- Vieira, Sulamita. 2000. *O Sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural*. São Paulo: Annablume.



Biografia / Biografía / Biography

Rafael José de Menezes Bastos é Professor Titular do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, onde coordena o núcleo de estudos “Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe” (MUSA). Foi professor e/ou pesquisador visitante em várias universidades europeias (Portugal, França) e americanas (Estados Unidos, Canadá). Publicou mais de cem artigos e capítulos de livros, dois livros autorais e uma coletânea. Tem dois livros no prelo, no Brasil e na Colômbia. Atua como conselheiro editorial de várias publicações no Brasil e no exterior. Sua experiência central está na Etnologia e Etnomusicologia Indígenas, atuando principalmente nos seguintes temas: música, cultura e sociedade nas terras baixas da América do sul, Alto Xingu, música popular, Santa Catarina e música, cultura e sociedade na América Latina e Caribe.

Como citar / Cómo citar / How to cite

Menezes Bastos, Rafael José de. 2019. “Migração como epopeia – sobre a diáspora nordestina compreendida a partir da narrativa do ‘Pau de Arara’, de Luiz Gonzaga e Guio de Moraes”. *El oído pensante* 7 (2): 29-41. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: DATA].