

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA - UEPB  
CENTRO DE HUMANIDADES “OSMAR DE AQUINO”  
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA E HISTÓRIA  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA - PRPGP  
COORDENAÇÃO GERAL DOS CURSOS DE ESPECIALIZAÇÃO  
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM HISTÓRIA CULTURAL**

**JOSÉ CUNHA LIMA**

**“SAUDADE O MEU REMÉDIO É CANTAR”: UM ESTUDO  
SOBRE A SAUDADE NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA**

GUARABIRA - PB

- 2011 -

**JOSÉ CUNHA LIMA**

**“SAUDADE O MEU REMÉDIO É CANTAR”: UM ESTUDO  
SOBRE A SAUDADE NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA**

Trabalho de conclusão do curso de Especialização apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em História Cultural da Universidade Estadual da Paraíba.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariângela de Vasconcelos Nunes.

**GUARABIRA - PB**

**- 2011 -**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL DE  
GUARABIRA/UEPB

L732s

Lima, José Cunha

“Saudade o meu remédio é cantar”: um estudo sobre a saudade na música de Luiz Gonzaga / José Cunha Lima . – Guarabira: UEPB, 2011.

67 f.

Monografia Especialização (Trabalho de Conclusão de Curso - TCC) – Universidade Estadual da Paraíba.

“Orientação Prof. Dr. Mariângela de Vasconcelos Nunes”.

1. Música 2. Saudade 3. Luiz Gonzaga  
I.Título.

22.ed. 780.981

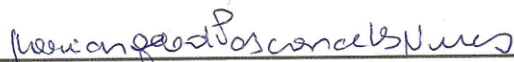
JOSÉ CUNHA LIMA

**“SAUDADE O MEU REMÉDIO É CANTAR”:** UM ESTUDO  
**SOBRE A SAUDADE NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA**

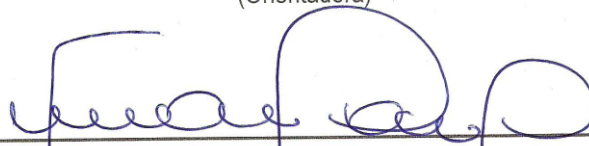
Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em História Cultural, pelo Programa de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB.

Aprovado em, 01 de abril de 2011.

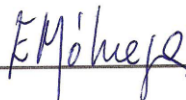
BANCA EXAMINADORA



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Mariângela de Vasconcelos Nunes  
Doutorada em História pela Universidade de Brasília  
Depto. de Geo-História – Campus III – UEPB  
(Orientadora)



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Marisa Tayra Teruya  
Doutorada em História Social pela Universidade de São Paulo  
Depto. de Geo-História – Campus III – UEPB



Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega  
Doutorada em História pela Universidade Federal do Pernambuco  
Depto. de Geo-História – Campus III – UEPB

*Dedico este trabalho a todos aqueles que contribuíram para sua conclusão. E em especial a minha mãe, Ivaneide, maior incentivadora.*

## AGRADECIMENTOS

Para a conclusão deste trabalho, pude contar com a contribuição de várias pessoas. E a essas pessoas prestarei, aqui em poucas palavras, os mais sinceros agradecimentos.

Aos meus pais, Ivaneide da Cunha Lima e João Lima Cunha; pela paciência, incentivo e confiança no decorrer dos estudos, e principalmente no decorrer da vida. Gratíssimo.

Às minhas irmãs, Janete e Janaína Cunha Lima; por me compreender em todos os momentos, com toda paciência e disponibilidade.

Aos meus avós, em especial a vovó Irene, tios e tias, primos e primas maternos e paternos. Sem esquecer é claro dos amigos, pelo incentivo direto ou indireto durante o estudo e a vida.

À tia Socorro, Irani e Irilene; e aos tios Ribamar e Ivanildo, pela atenção para comigo, sem nunca medir esforços quando solicitados.

Ao Administrador de Empresas, Ronaldo Araújo, meu primo, pela disponibilidade nas horas oportunas.

Ao amigo Geógrafo Especialista em Geografia e Território, André da Cunha Ferreira; pelo companheirismo e incentivo, pois só sabe como é a vida acadêmica quem passa por ela.

À amiga professora, Odjane da Silva Lima Melo e a Geógrafa, Odirlane da Silva Lima, e sua egrégio família; pelo incentivo, e pela generosa ajuda na elaboração do resumo e no acompanhamento deste trabalho.

A todos os meus alunos, turmas de 2008 e 2009, por ter a compreensão de entender quando a necessidade da ausência de sala de aula, por causa da universidade.

Aos funcionários do Centro Histórico e Cultural do Riachão, representados aqui, pela amiga, Emília Cristina da Cunha Brandão, pela inestimável ajuda na busca pelas referências que construíram este estudo.

Ao motorista e amigo, José Antônio Cunha Pereira, e sua família; por sempre ter me trasladado com extrema segurança e disponibilidade.

Ao motorista, José Edvan Barros Bezerra, e sua família; por ter me ajudado sempre que solicitado.

À amiga Geógrafa Especialista em Geografia e Território, Ivânia Gomes de Araújo Silva, e sua família, pelo incentivo e apoio nos momentos em momentos difíceis.

A Mestre em Geografia, Rosimeri Estevão, pelo apoio intelectual no decorrer deste estudo.

À Alzeni Ribeiro Gomes; Primeira Oficial do Registro Civil do Município de Riachão, pela referência cedida para a construção deste trabalho.

A professora, Suzete de Aquino Torres, e sua família, por seu apoio técnico e incentivo.

A Ginaldo Ribeiro da Silva, e sua família pela generosa ajuda no apoio técnico na produção deste trabalho.

As Amigas Historiadoras, Idaiana e Isabela Almeida Cunha, pela contribuição durante a especialização.

Ao Professor Doutorando, Francisco Fagundes de Paiva Neto, pela referência cedida para a elaboração dessa pesquisa.

Ao Historiador, Solano Alves Canavieiras, pela referência cedida para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos Historiadores e amigos, Rodrigo da Cunha Torres e José Robson Berto da Cunha, e sua família, pelo apoio logístico e incentivo.

Também quero agradecer aos acadêmicos do Riachão/PB; em especial, a Maria Aparecida (Cida) e Francisca (Linda), pela generosa e inestimável contribuição, orientação e conselhos.

A todos os amigos e colegas da Especialização em História Cultural, turma 2009/2010. Por terem me dado apoio total e irrestrito quando solicitei, sem falar nas discussões que elucidaram inúmeras dúvidas. E em especial à Izabel e Iolanda, companheiras de longa data.

Ao Historiador Especialista em História Cultural e amigo de todas as horas, Ivanildo Barbosa Lira e sua família; pelo incentivo, paciência e apoio logístico.

A todos os funcionários e professores da UEPB, em especial aos que participaram da especialização de modo direto. Pois sem eles este trabalho não existiria. Muito obrigado!

E em especial, gostaria de agradecer à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariângela de Vasconcelos Nunes, minha orientadora, primeiro pela paciência para comigo. Segundo, pela frondosa erudição na confecção do trabalho. Terceiro, por ter me concedido a liberdade que necessito para a elaboração deste trabalho. Grato.

Agradeço e dedico este trabalho a Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, pois ele cedeu as bases para a realização desta reflexão monográfica.

E que me desculpem aqueles que, talvez, tenha esquecido de mencionar aqui. Por isso, muito obrigado a todos.

“Saudade e história são, pois, a luta incessante contra o esquecimento”.

Durval Muniz de Albuquerque Jr.

“Saudade torrente de paixão  
Emoção diferente  
Que aniquila a vida da gente  
Uma dor que não sei de onde vem”.

Elizeth Cardoso.

“Sorri quando a dor te torturar e a saudade atormentar os teus dias tristonhos e vazios”.

Charlie Chaplin.

“Chega de saudade, a realidade é que sem ela não há paz, não há beleza é só tristeza e a melancolia que não sai de mim, não sai de mim, não sai”.

Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

“Não deixe que a saudade sufoque, que a rotina acomode, e que o medo te impeça de tentar”.

Luis Fernando Veríssimo.

“Saudade é um parafuso,  
Que, quando entra, não sai,  
Só entra se for torcendo,  
Porque batendo não vai.  
Depois que enferruja dentro,  
Nem destorcendo não sai”.

Eurícles Formiga.



# **“SAUDADE O MEU REMÉDIO É CANTAR”: UM ESTUDO SOBRE A SAUDADE NA MÚSICA DE LUIZ GONZAGA**

Autor.: JOSÉ CUNHA LIMA.

Orientadora.: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mariângela de Vasconcelos Nunes.

Banca Examinadora.: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marisa Tayra Teruya.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elisa Mariano de Medeiros Nóbrega.

## **Resumo**

Este trabalho analisa historicamente a saudade com objeto de estudo, utilizando como base a música de Luiz Gonzaga. Isto só é possível por causa dos avanços epistemológicos produzidos pela História Cultural. Para tanto, discuto os meandros formadores do documento como meio de pesquisa até chegarmos aos conceitos modernos de produção documental. Posteriormente, relato a história da música popular brasileira e a inserção do baião, como ritmo do Nordeste. Por fim, discorro sobre a saudade, que está presente na obra gonzagueana. Para isto, utilizo autores como: Albuquerque Jr (2001, 2006, 2007, 2008), Lourenço (1999), Caldas (1989), Le Goff (2003), Vianna (1998), Dreyfus (1996), Napolitano (2002, 2005), Tinhorão (1997, 1998), entre outros. Portanto, para esta análise foi escolhido músicas que falam sobre o sentimento da saudade, no período que corresponde aos anos de 1945 a 1958, que foi o auge do baião.

Palavras-chave: Luiz Gonzaga, Saudade, Música e Baião.

## **Abstract**

This study analyzes historically the absence as an object of study using as basis the Luis Gonzaga's song. This is only possible because of the epistemological advances produced by the Cultural History. For this, I discuss the methods which formed the document as a way of research until we get to the modern concepts of the documental production. After that, I relate the history of the Brazilian Pop Music and the inclusion of the Baião as a rhythm of the Northeast. At the end, I discuss *about the absence which we find in the Gonzagueana's songs. For this, I use authors as* Albuquerque Jr (2001, 2006, 2007, 2008), Lourenço (1999), Caldas (1989), Le Goff (2003), Vianna (1998), Dreyfus (1996), Napolitano (2002, 2005), Tinhorão (1997, 1998), and so on. So, for this study were chosen songs that show the feeling “absence”, in the period between 1945 until 1958 which was the peak of the Baião.

Key-words: Luiz Gonzaga, Absence, Music and Baião

## LISTA DE IMAGENS

	p.
IMAGEM 01: Luiz Gonzaga Cantando.....	37
IMAGEM 02: A Corte do Baião.....	38
IMAGEM 03: Saudade, o quadro.....	44
IMAGEM 04: A Flor da Saudade.....	45
IMAGEM 05: Dona Helena ao lado de Luiz Gonzaga e familiares.....	56
IMAGEM 06: Xisto Bahia Compositor do Lundu “Isto é Bom”.....	66
IMAGEM 07: Bahiano Cantor do Lundu “Isto é Bom”.....	66
IMAGEM 08: Donga Cantor e Compositor do Primeiro Samba Gravado no Brasil .....	67
IMAGEM 09: Tia Ciata Matriarca do Samba Brasileiro.....	67

# SUMÁRIO

<b>1 Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>I – Capítulo</b>	
<b>2 O Documento: O Mister do Historiador.....</b>	<b>12</b>
2. 1 História, Música e Documento.....	17
<b>II – Capítulo</b>	
<b>3 Meio Século de Música Brasileira.....</b>	<b>22</b>
3. 1 Eu sou o Samba.....	24
3. 2 Eu sou o Rádio.....	30
3. 3 Eu sou o Baião.....	34
<b>III – Capítulo</b>	
<b>4 “Saudade o meu remédio é Cantar”.....</b>	<b>41</b>
4. 1 Sou Portuguesa: Breve História da Saudade.....	41
4. 2 A Saudade na Música de Luiz Gonzaga.....	47
4. 3 A Saudade amarga “Qui Nem Jiló”.....	54
<b>5 Considerações Finais.....</b>	<b>59</b>
<b>6 Referências Consultadas.....</b>	<b>60</b>
<b>7 Anexos.....</b>	<b>65</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Entendo a história como algo que oscila entre arte e ciência. Arte e ciência que inventam ou reconstróem o passado. Utilizando para isto, todos os vestígios produzidos pelo ser humano no decorrer do tempo; ou como corrobora Albuquerque Jr. (2007, 88) dizendo: “a história precisa escapar deste discurso racional, deve reintroduzir a arte em seu discurso, tornar a sensibilidade, a imaginação e a intuição partes de seus instrumentos de trabalho”.

Partindo deste entendimento, este trabalho embasou-se metodologicamente nas teorias desenvolvidas pelos estudos culturais<sup>1</sup>.

Assim, busco entender a música como fonte de pesquisa. Tentando compreender as representações contidas nesta. Segundo José M. Wisnik (Apud, Vilarino, 1999, 9) diz: “não é possível detectar aspectos de determinadas épocas no nível do seu ‘sentir’, senão pela arte e mais precisamente pela música. Não há vestígio histórico mais envolvente do que a música de determinados períodos”.

Portanto, o intuito desse trabalho é fazer uma breve análise historiográfica sobre a afetividade, mas precisamente sobre a saudade. Pois, segundo Lourenço (1999, 32) todos nós: “temos saudade da infância, da escola, de alguém, dum determinado momento”, ou seja, se temos este sentimento é porque ele tem história, e por isso, tem que ser relatado ou reconstruído.

Sendo assim, pretendo relatar a partir da musicografia de Luiz Gonzaga, o sentimento da saudade presente em migrantes nordestinos que deixavam o seu lugar, seus parentes e, principalmente o seu amor; em busca de melhores condições de vida. Essa migração tornou a Região Nordeste do Brasil, segundo Albuquerque Jr. (2001) a região construída a partir da saudade.

---

<sup>1</sup> Estudos Culturais – grupo fundado em 1964 na Universidade de Birmigham (Inglaterra), cujo objetivo principal era problematizar a compreensão da cultura.

Portanto, o objetivo deste trabalho é estudar a saudade que nordestinos demonstravam a partir das músicas de Luiz Gonzaga. Utilizando os anos entre 1945 (início do Baião) e 1958 (declínio do ritmo) como período norteador para a pesquisa.

Para isto, dividi o trabalho em três capítulos. O primeiro é constituído por um conjunto de análises de textos que discutem a importância e abrangência do documento para o historiador. Para essa abordagem utilizo principalmente os estudos desenvolvidos por Le Goff (2003).

No segundo capítulo, faço um breve estudo da música popular brasileira, chegando até ao ano de 1958, data em que o baião de Luiz Gonzaga<sup>2</sup>, entrou em declínio nas capitais do sudeste do país. Ainda aponto autores que estudaram a musicalidade produzida nas primeiras décadas do século XX. Como Napolitano (2002 e 2005) e Tinhorão (1997 e 1998).

No terceiro capítulo, faço um relato etimológico e historiográfico da palavra saudade, como parte da cultura portuguesa e herdada pelo povo brasileiro. Posteriormente, discuto a construção no Nordeste, como a região da saudade. Utilizando para isto, 3 (três) músicas de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; que são: No Meu Pé de Serra<sup>3</sup>, Qui Nem Jiló<sup>4</sup> e Saudade Dói<sup>5</sup>. E 1 (uma) música de Gonzaga e Antonio Barros, que foi: Saudades de Helena<sup>6</sup>. Os autores que auxiliaram nas análises foram Lourenço (1999) e Albuquerque Jr. (2001, 2006, 2007 e 2008).

Espero que cada capítulo seja um elo entre a história e esse sentimento que está dentro de todos nós, e que se manifesta de modo diferente em cada ser. Ou seja, não temos saudades, é a saudade que nos têm.

---

<sup>2</sup> Quero deixar claro que esta pesquisa não é um estudo biográfico sobre a obra do “Rei do Baião”.

<sup>3</sup> No Meu Pé de Serra, GONZAGA, L. e TEIXEIRA, H. Intérprete: Luiz Gonzaga. Xote. RCA, 1946.

<sup>4</sup> Qui Nem Jiló. GONZAGA, L. e TEIXEIRA, H. Intérprete: Luiz Gonzaga. Baião. RCA, 1950.

<sup>5</sup> Saudade Dói. TEIXEIRA, H. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA, 1957.

<sup>6</sup> Saudades de Helena. GONZAGA, L. e BARROS, A. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA, 1958.

## 2 O Documento: O Mister do Historiador.

Não existe um documento-verdade.

Todo o documento é mentira.

Jacques Le Goff.

Neste capítulo discuto sobre o documento. Sua origem recente, como atingiu a história, e sua diversificação, valor e gênero, em especial a música. A construção da memória coletiva ou individual de um povo e/ou nação tem como forma científica, ou para muitos literários, estudadas pela história, utilizando como meandro o documento. Este foi; e continua sendo a fonte primaz do historiador para fazer suas pesquisas; que tem que levar em consideração que o relato documental contém um conhecimento do passado.

Assim, a escrita da história como ciência ou literatura é possível graças aos registros do passado, estes possibilitam a reconstrução da memória. Os escritos nos são apenas fragmentos do passado, escolhidos por seus autores. Como descreve Le Goff (2003, 525):

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.

Cabe salientar a definição do termo documento, que vem sofrendo variações no tempo e no espaço. Etimologicamente, segundo Cunha (2000, 274), o verbete documento se origina do latim “*documentum*”, sua transcrição seria o mesmo que: título ou diploma que serve de prova, declaração escrita para comprovação.

Para Houaiss e Villar (2001, 1069) documento é qualquer escrito usado para esclarecer determinada coisa. Qualquer objeto que elucide, instrua, prove ou comprove cientificamente algum fato ou acontecimento que confira

(dê) autenticidade a algo histórico. Portanto, pode ser considerado todo e qualquer meio ou instrumento de divulgação de determinado assunto ou tema.

No século XIX, documento era um produto gráfico, ou seja, dependia unicamente do ato de escrever para registrar algum tema, que comprovasse a existência ou a exatidão de um fato ou acontecimento, buscando sempre a “verdade histórica”, a partir de uma afirmação formal do acontecido.

O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX, e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica (...). Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito. (LE GOFF, idem, 527).

O espírito da História Positivista, foi fundamentada tendo como alicerce o documento que nesta concepção se impõem por si próprios como fonte histórica. Todavia, destacam-se várias palavras que emergiram para endossar as ideias positivistas, podemos citar: prova (com o sentido instrumento e/ou testemunho), com isso tentou-se aglutinar métodos de reconstrução da memória coletiva ou individual, e da história ao desejar provar cientificamente o acontecido.

Para os teóricos dessa corrente, a crítica do documento tradicional foi essencialmente uma procura da autenticidade, atribuindo uma importância fundamental à datação. Em suma, para os positivistas a história é ciência e o documento é tudo para a construção da história.

Com a Escola Positivista, o documento triunfa. O seu triunfo [...] a partir de então, todo o historiador que trate de historiografia ou do mister de historiador recordará que é indispensável o recurso ao documento. (LE GOFF, Op. Cit, 529)

Portanto para os positivistas, que enunciavam os princípios e os métodos dos estudos históricos, afirmando que “não há história sem

documentos”. Para Lefebvre (apud Le Goff, 2003) Não há notícia (relatos ou fatos) histórica sem documentos.

A conceituação de documento se modificava drasticamente no Século XX. Todavia, o seu conteúdo se ampliava com o advento da História Cultural. Em princípio, o documento era somente um texto, o que limitava o estudo de determinados fatos, abrindo a necessidade de novos *epistêmes* (conhecimentos).

Devemos destacar a ótica sobre o documento, a partir da Escola dos Annales<sup>7</sup>, pioneiros de um novo pensamento historiográfico, que estudaram sobre a necessidade de ampliação do conceito de documento, “A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem” (FEBVRE, 1989, 428).

Bloch e Febvre, fundadores dos Annales davam início a uma crítica em profundidade da noção de documento. “Os historiadores ficam passivos, demasiado frequentemente, perante os documentos, (...), acaba por se revestir para eles de um sentido deletério” (LE GOFF, Idem, 534).

Portanto, na concepção dos Annales tudo que pertence ou foi produzido pelo ser humano pode ser utilizado como documento para a investigação historiográfica. Nesta perspectiva é entendido o passado a partir de um esforço investigativo usando como fonte o que utilizado pela sociedade como produto. Sobre o tema Marc Bloch (1974) fala sobre a ampliação do documento: “Seria uma grande ilusão imaginar que cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, especializado para esse uso”.

---

<sup>7</sup> BURKE (1997, 11) ao referi-se ao Annales disse: “Produção intelectual, no campo da historiografia, no século XX, uma importante parcela do que existe de mais inovador, notável e significativo, origina-se na França. *La nouvelle histoire*, como é frequentemente chamada, é pelo menos tão conhecida como francesa e tão controvertida quanto *la nouvelle cuisine*. Uma boa parte dessa nova história é o produto de um pequeno grupo associado à revista *Annales*, criada em 1929. Embora esse grupo seja chamado geralmente de a “Escola dos Annales”, por se enfatizar o que possuem em comum, seus membros, muitas vezes, negam sua existência ao realçarem as diferentes contribuições individuais no interior do grupo”.



Para Foucault (2008, 7-8) os problemas da história podem ser sintetizados numa só frase: criticar ou questionar o documento. E acrescenta: “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa”.

Nesta perspectiva, o documento deve ser problematizado, e os historiadores devem consultar os mais variados tipos de documentos. Este aprofundamento do termo (ou conteúdo) do documento foi ampliando-se a partir da década de 1960, pois houve a eclosão de novas mídias ou simplesmente o avanço tecnológico das mídias existentes, provocando uma verdadeira “Revolução Documental”.

A partir dos anos de 1980 ocorreu uma reviravolta na historiografia. Segundo Pesavento (2006): “o maior legado que as demais correntes ideológicas e/ou filosóficas deram a História Cultural: é que a partir de agora os documentos não são mais a única forma de construir a ‘história’”. Rompeu-se com a busca incessante pela verdade. Sendo assim, surge uma nova “Era”, não mais a era de certezas normativas, de leis e modelos a regerem o social e o político.

O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente pelos acontecimentos narrados pelos documentos, pois quase tudo passou a ser considerado um registro histórico. Entretanto, toda esta dilatação da memória histórica teria maior êxito quando pesquisado a partir dos novos documentos, esses produzidos com o advento da revolução tecnológica, que deu subsídio para a ampliação dos meios difusores dessas “novas” mídias.

A memória coletiva ou individual, e a construção da história valorizaram-se com essa “revolução documental”, que tende a promover um objeto novo de pesquisa, que muitas vezes rompe com uma história linear, dando meios para a introdução da descontinuidade histórica. Surgindo novos meios para o armazenamento de fontes documentais em fitas, discos e

películas. Tudo fazendo parte do patrimônio cultural da sociedade do século XX. Le Goff (Op. Cit, 535-536) afirma: “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”. Portanto, a análise do mesmo permite recuperar ou reconstruir a memória coletiva, utilizando qualquer produto produzido pela sociedade.

Temos que levar em consideração segundo Le Goff (Idem, 535) que:

Não existe um documento objetivo, inócuo, primário. A ilusão positivista (que, bem entendido, era produzida por uma sociedade cujos dominantes tinham interesses em que assim fosse), a qual via no detectar-se ao nível dos dados mediante os quais a atual revolução documental tende a substituir os documentos.

A partir da compreensão dos Annales o “documento” adquiriu um significado mais amplo, utilizando novos meios, como o documento ilustrado, documento sonoro, a iconografia (imagem), ou qualquer outra expressão humana. Mas ao mesmo tempo deve ser entendido com um produto manipulado, conforme Le Goff (Idem) afirma:

[O documento] é, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser um primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente.

A relação entre os historiadores e as fontes documentais também sofreu modificações. As fontes, mesmos as oficiais, não são mais vistas como “verdades absolutas”, ou como testemunhos neutros da construção do passado; passando pelos que analisaram seus discursos, e reconheceram seus vieses, e que desconstruíram seu conteúdo primário, contextualizando as

ideias existentes nas entrelinhas. Todavia, os documentos podem ser subdivididos em gêneros documentais. Principalmente o gênero audiovisual, em que a música está inserida.

## 2. 1 História, Música e Documento.

Segundo Napolitano (2005) existem três grandes grupos de estudos sobre a música que estão divididos por áreas. A primeira, é a Musicologia Histórica; que concentra seus estudos na vida e obra dos compositores e das formas eruditas de produção musical. A segunda divisão, é a Etnomusicologia, que enfoca o estudo das formas e manifestações musicais dos grupos comunitários, de caráter socialmente integrador ou ritualístico, cuja prática musical não está voltada ao consumo massificado, ou seja, pesquisa a música folclórica. E por fim, a terceira subdivisão, que são os “Estudos em Música Popular”, que estuda ou pesquisa os variados gêneros ou cancioneros consagrados pelo mercado musical. Esse modo de estudo será o cerne desse trabalho, que tem como base para a pesquisa:

O uso de fontes escritas (além das “letras” das canções) para a pesquisa histórica em torno da música popular merecia uma discussão específica, pois no caso da música brasileira essa opção heurística tem dado o tom das análises e da organização de uma pauta de conteúdos historiográficos. As crônicas de época, memórias, autobiografias, entrevistas (radiofônicas ou impressas), artigos de crítica musical, matérias de imprensa, entre outros tipos de fontes escritas, foram mais utilizados nos estudos de música popular no Brasil do que fonogramas, partituras ou *performances* registradas em vídeo. (NAPOLITANO, 2005, 254)

Assim, entendo as letras das músicas como um documento produzido por determinada sociedade, passível de ser analisada. Por isso, estudo a produção bibliográfica do gênero musical e do cantor; no caso, Luiz Gonzaga e

o Baião no período que corresponde ao surgimento do rítmico regional em 1945, até ao seu declínio em 1958. Análise que farei nos próximos capítulos.

A relação da história com a música ou canção como documento, consiste num amplo manancial para a pesquisa da História Cultural. Para Moraes (2000): “o trabalho investigativo nessa área da história social e cultural que a música ainda permanece bastante complicado, principalmente para os temas relacionados à música popular”. Isso acontece porque a canção é a forma artística que se difunde por meio de som e ritmo, expressos nos diversos estilos (gêneros), permitindo realizarmos diversas atividades de pesquisa, levando em consideração a dificuldade para se trabalhar com música. Napolitano (2002, 86) nos diz:

Para aquele que se propõe a estudar a história da música, é preciso ir além. Não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar (uma canção pode ter várias versões, historicamente datadas), localizar o veículo que tornou a canção famosa, mapear os diversos espaços sociais e culturais pelos quais a música se realizou, em termos sociológicos e históricos.

A música também nos permite estudar aspectos poucos elucidado em outros documentos, como diz Moraes (2000): “a música pode se tornar um recurso importante para se entender ou problematizar aspectos dificilmente perceptíveis por outras fontes”. Pois, a mesma abre fronteiras para novas pesquisas. Como por exemplo, analisar a sensibilidade ou afetividade de um determinado gênero musical de se representar como porta-voz de um povo ou de uma região.

Nas palavras de Napolitano (2002, 77): “a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio<sup>8</sup> e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas”.

---

<sup>8</sup> Pequeno instrumento cilíndrico, em cujo fundo há fragmentos móveis de vidro colorido, os quais, ao refletirem-se sobre um jogo de espelhos angulares dispostos longitudinalmente, produzem um número infinito de combinações de imagens de cores variegadas. Sucessão rápida e cambiante (de impressões, de sensações). Q. v. FERREIRA, Idem, 372.

Por isso, devo pensar a importância em explorar esses significados impressos nas músicas, como uma forma de interpretar a sociedade, suas mensagens ideológicas, filosóficas e culturais, concebendo a música-documento, como um veículo de forte poder de comunicação, difusão e construção imagética ou de identificação no meio urbano, e/ou posteriormente rural.

Partindo desse princípio, ao analisar a música popular produzida pela indústria fonográfica, do início do século, temos como base e suporte privilegiado a produção musical urbana, voltada para a pesquisa baseada no fonograma (registro exclusivamente sonoro em suporte material, como disco, fita magnética, etc – Ferreira, *idem*, 925).

Este ainda é o principal “*corpus* documental privilegiado do pesquisador em música popular do século XX” (NAPOLITANO, 2006, 256). Todavia, a música ainda é pouco explorada de forma mais ampla pelos historiadores, por exemplo, encontram dificuldade para ler o texto melódico rico em significados e marcas de uma época. Com o surgimento das novas tecnologias, a pesquisa em música popular, foi facilitada. Pois conseguimos analisar a produção musical dos compositores e cantores, por meio da internet.

Outra fonte importante para o estudo da música popular comercial: é o cinema. Pois, nas décadas de 1930, 1940 e 1950 (recorte temporal desta pesquisa), existiu o chamado filme musical, que foi um importante tipo de produto musical difundido no país.

[Analisando o] painel documental, é possível perceber o rico manancial de fontes fílmicas e fonográficas que ainda não foram incorporadas pelo historiador da música. Somente a partir da década de 1990 os trabalhos historiográficos estão trabalhando de maneira mais ampla e sistemática com fontes audiovisuais e sonoras para o estudo da música popular. (NAPOLITANO, *Idem*, 257)

Portanto, a música como documento deve ser analisada a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu “estabelecimento como fonte

histórica (datação, autoria, condições de elaboração, coerência histórica do seu 'testemunho') e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou um processo histórico)." (Idem, 266). Temos que levar em consideração, também que na música, a textura ou colocação de uma voz, os timbres e o equilíbrio entre os instrumentos, o andamento e as divisões rítmico-melódicas, são estruturas que interferem no sentido conceitual, corpóreo e emocional da letra, produzindo interpretações diferentes, mudando com isso o sentido ou o que vai ser pesquisado.

Com tudo isso, ao se usar a música popular como documento histórico; torna-se necessário perceber que a canção está inserida em um contexto social, econômico, político e cultural. Sendo uma síntese de parte da sociedade que se ver representada por aquele estilo ou gênero musical, cantor ou compositor. Desta forma, a música como prática social ou cultural, translada-se para um elemento construtor ou transmissor de identidades coletivas, individuais, regionais ou nacionais presentes nas canções.

Outro fator importante para a pesquisa com música popular, é termos a clareza de está lidando com um elemento subjetivo (que provém de um sujeito enquanto agente individual ou coletivo). Como descreve Moraes (2000, 213 - 214):

Aqueles que se arriscam em trabalhar com a canção popular como fonte documental, também apontam sua suposta condição excessivamente subjetiva como dificuldade adicional. Inicialmente porque a música, além de seu estado de imaterialidade, atinge os sentidos do receptor, estando, portanto, fundamentalmente no universo da sensibilidade. Por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. E, finalmente, o receptor faz sua (re) leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador.

Sintetizando, ao se trabalhar com a música popular na pesquisa histórica, devemos levar em consideração, que a música é um documento

subjetivo, ou seja, repleto de significados, interpretações e reinterpretações. Sendo assim, tornasse *sine qua non*, a importância que aja a sensibilidade ou disponibilidade de explorar o que a canção pode oferecer, não havendo restrição, mas buscando suas diversas possibilidades ou potencialidades. Todavia, temos que levar em conta o desafio do pesquisador. Como relata Napolitano (2002, 77 - 78):

O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidos numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanicismo analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética.

Portanto, o caráter da pesquisa tem que observar a relevância em se notar os dados sócios - históricos da música popular, ou seja, quem produz, como foi difundida, quem consumiu, que mensagem expressava a que gênero artístico estava inserido. Situar a canção como algo que reflete ou constitui os padrões sociais, culturais e afetivos; e a que tempo e espaço ou a obra que pertence e quais as influências sofridas. Conquanto, a regra básica para a análise ou a pesquisa da canção como documento histórico, deve partir do pressuposto da delimitação histórica e temporal da música e de seus ritmos. E de reconhecer a problematização, os testemunhos e a multiplicidade de temas ou conceitos contidos na canção de determinado período.

## Capítulo – II

### 3 Meio Século de Música Brasileira.

“Se você tiver uma boa ideia, é melhor fazer uma canção”,

Já disse um famoso compositor brasileiro.

Marcos Napolitano.

Nesse capítulo busco estudar a história da Música Popular Brasileira (MPB) produzida desde a realização do primeiro fonograma, passando pelo apogeu do samba, até chegar ao início da corrente musical conhecida como Bossa Nova, que foi o gênero musical que substituiu o Baião, fonte de pesquisa desse trabalho.

Primeiramente, cabe salientar que a música brasileira não começou no século XX – recorte temporal deste capítulo -. Pois desde o Período Colonial (1500 a 1822) já eram produzidas músicas que tinham como características o hibridismo de sons indígenas, negros e portugueses (Caldas, 1989). Devo destacar: o Cateretê (de origem indígena, em que os dançarinos são distribuídos em fileiras opostas), o Cantochoão (canto litúrgico da Igreja Católica que se assemelha ao canto gregoriano) e o lundu (dança de par solto, de origem africana).

No Período Imperial (1822 a 1889) desenvolveram-se outros ritmos como: a modinha, o choro ou chorinho e o maxixe. Segundo Caldas (Idem, 19) a modinha tem como característica ser um “gênero de romança de salão, fortemente marcado pela influência da ópera italiana, sai dos salões imperiais, das festas dos nobres, para os festejos de rua”. Vejamos o que diz Napolitano (2002, 40-41) sobre esse ritmo e suas origens:

A modinha trazia a marca da melancolia e uma certa pretensão erudita na interpretação e nas letras, sobretudo na sua forma clássica, adquirida ao longo do II Império. Quase uma ária operística, com inclinações para o lírico e o melancólico. A modinha surge em fins do século XVIII, derivada da moda portuguesa.



O choro ou chorinho surgiu no final do século XIX, na Capital do País (Rio de Janeiro), tendo como características a utilização de instrumentos como a flauta, o violão, e o cavaquinho. Os grupos de chorões eram responsáveis pelas serenatas e bailes familiares. Este ritmo apresenta um caráter musical sentimentalista e melancólico. “O Choro se refere com a nostalgia de uma coisa perdida, nada mais significa do que a aparência da estrutura social sedimentada no Segundo Império” (TINHORÃO, 1997, 110). Observemos o que narra Napolitano sobre esse gênero musical:

O choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do Barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a sincopa que deslocava a acentuação rítmica “quadrada”, dando-lhe um toque sensual e até jocoso. (NAPOLITANO, 2002, 45-46)

Sobre o outro ritmo, o maxixe, veja o que diz Ferreira (1999, 1302) sobre as características e as origens desse ritmo:

Dança urbana, geralmente instrumental, de par unido, originário da cidade do Rio de Janeiro, onde apareceu entre 1870 e 1880, como resultado da fusão da habanera [dança de origem afro-cubana] e da polca [dança de origem europeia] com uma adaptação do ritmo sincopado africano. Era em compasso binário simples, andamento rápido, e caracterizavam-na requebros de quadris, voltas, quedas e movimentos de rosca (parafusos), acompanhados de passos convencionados ou improvisados pelos dançarinos.

Entretanto, segundo Vasco Mariz (2006) o que provocou o advento da chamada “música brasileira” na transição do século XIX para o XX foi o carnaval. Pois era o maior incentivador para o desenvolvimento da música popular. “Os grandes festejos anuais de Momo constituíam o centro de atração de todas as atividades musicais urbanas e serviram de estímulo para a produção de modinhas, polcas, maxixes, marchinhas e sambas” (MARIZ, Idem, 37).

### 3. 1 Eu sou o Samba...

No início do século XX começam a surgir às bases do que seria o samba. Dos morros e dos cortiços do Rio de Janeiro, começam a se misturar os batuques e rodas de capoeira com os pagodes e as batidas em homenagem aos orixás. Sobre o samba veja o relato de Caldas (1989): trata-se de um sincretismo musical onde, originalmente, estão presentes a polca europeia, que lhe forneceu os movimentos iniciais, a habanera, influenciando o ritmo, o lundu e o batuque, com o sincopado e a coreografia, e o brasileiro “jeitinho de cantar e de tocar”.

Desde o início o samba se ramificou em correntes e/ou formas de cantá-lo e tocá-lo. Por isso que estudiosos como Caldas (1989) e Napolitano (2002), o dividiram em ‘samba de morro’ (mais rápido e acentuado) e ‘samba de cidade’ (mais cadenciado e melódico). Viana (1995) explica esse litígio no samba dizendo: “A ruptura que está na origem do samba, paradoxalmente, instituiu uma tradição, um conjunto de características estéticas que passaram a ser consideradas ‘autênticas’”. Voltando aos tipos de samba, observe o relato de Caldas (Op. Cit, 29) sobre o ‘samba de morro’:

É produzido pelos compositores dos morros e das favelas do Rio de Janeiro. Muito próximo ao batuque (outro ritmo afro-brasileiro), ganha força e popularidade a partir de 1922, justamente quando surgem as escolas de samba. Trata-se de um ritmo extremamente rico em coreografia constantemente apresentado nas tradicionais rodas de samba ou nos desfiles carnavalescos dos blocos e das escolas de samba. Os meneios, remelexos, sacolejos, rebolados e saracoteios, muito precisos, harmônicos e sensuais, formam, sem dúvida, a base coreográfica do estilo musical mais popular em nosso país.

E sobre o samba da cidade ou asfalto. Veja as características descritas por Napolitano (Idem, 52): “uma tradição que passará a ter uma geografia cultural específica [sabem que a origem é o morro, mas] ao mesmo tempo, se confundirá com a própria ideia de brasilidade, até pela força do rádio como meio de comunicação de massas”.

Em meio a todos esses movimentos musicais, foi produzido em 1902, pela Casa Edison<sup>9</sup>, o primeiro registro fonográfico. Era a gravação do disco, “Isto é Bom”, lundu de Xisto [de Paula] Bahia (1841 a 1894 – ver imagem em anexo), cantado por Bahiano (Manoel Pedro dos Santos – 1880 a 1944 – ver imagem em anexo). Veja como descreve Napolitano (Idem, 46) como era os símbolos ou as características das primeiras gravações:

Tínhamos, portanto, uma vida musical intensa e diversificada. Nos quinze primeiros anos de história fonográfica brasileira, o que predominava era a repetição dos padrões fonográficos internacionais: vozes operísticas e empostadas, acompanhamentos orquestrais compactos (cordas e metais) e formas musicais com aspirações a serem “música séria” (sobretudo trechos de operetas, modinhas solenes, valsas brejeiras, toadas “sertanejas” parnasianas).

#### **Música: Isto é bom – Xisto Bahia**

A renda de tua saia  
Vale bem cinco mil reis  
Arrasta, mulata, a saia  
Que eu dou cinco e são dez

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói  
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

Levanta a saia, mulata  
Não deixa a renda arrastar  
E a renda custa dinheiro  
Dinheiro custa ganhar

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói  
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

Iaiá, você quer morrer?  
Se morrer, morramos juntos  
Eu quero ver como cabe  
Numa cova dois defuntos

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói  
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

O inverno é rigoroso  
Bem dizia a minha avó  
Que dorme junto tem frio  
Que fará quem dorme só

---

<sup>9</sup> Para melhor conhecer a história da Casa Edison ver: FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. São Paulo: Biscoito Fino, 2002.

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói  
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

Os rapazes gostam de moças  
E os solteiros também  
Eu como sou rapaz solteiro  
Gosto mais do que ninguém

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói  
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

Se eu brigar com meus amores  
Não se intrometa ninguém  
Que acabado os arrufos  
Ou eu vou, ou ela vem

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói  
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói

Me prendam a sete chaves  
Que assim mesmo hei de sair  
Não posso ficar em casa  
Não posso em casa dormir

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói  
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói.

Entretanto, devo destacar o ano de 1917 como um marco para o samba. Pois, Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1890 - 1974), mais conhecido como: Donga (ver imagem em anexo), que compõe o primeiro samba que se tem notícia: “Pelo Telefone”. Entretanto, “os fatos que o cercam são, por vezes, contraditórios e merecem atenção e pormenores” [...] “que, ao contrário do que pensa muita gente, não foi só Donga o autor daquele samba: na realidade, ele teria escrito apenas a introdução” MARIZ (2006, 84-85). Gerando com isso, muitos conflitos entre o grupo de samba frequentado pelo mesmo. Sobre as polêmicas do samba de Donga<sup>10</sup>, Caldas (Idem, 32) ratifica:

O sucesso da música foi muito maior do que o esperado, e, conseqüentemente, a briga pela autoria foi na mesma proporção, embora não existisse na época o pagamento de direitos autorais. Neste caso, obviamente, o que entra em jogo é a vaidade pessoal, além da ira coletiva contra a possível desonestidade de Donga.

---

<sup>10</sup> Para melhor conhecer a biografia de Donga Cf. MARIZ, Vasco. Donga, marco da história do samba. In: **A Canção Popular Brasileira**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2006. Ou no Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira, disponível em: <http://dicionariompb.com.br/donga>.

Marcos Napolitano (Op. Cit, 50) sobre esta tensão diz:

Quando Donga registrou a música “Pelo Telefone”, colocando-lhe o rótulo de “samba”, ele realizou um gesto comercial e simbólico a um só tempo: comercial porque registrava uma música que reunia elementos de circulação pública, e simbólica na medida em que tanto o registro de autoria (na Biblioteca Nacional em 1916) quanto o fonográfico (com o selo Odeon, em 1917) permitiam uma ampliação do círculo de ouvintes daquela música para “além do grupo social original”.

Assim, a música passa a ser produzida em escala comercial, sendo um aspecto que estimulou a autoria individual. Fazendo surgir uma tradição dos negros e mulatos que se reuniam em rodas de sambas e compunham coletivamente.

**Música: Pelo Telefone**

Composição: Donga e Mauro de Almeida.

O chefe da polícia  
Pelo telefone manda me avisar  
Que na carioca  
Tem uma roleta para se jogar

Ai, ai, ai  
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz  
Ai, ai, ai  
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhe  
Pra não tornar fazer isso  
Tirar amores dos outros  
Depois fazer teu feitiço

Olha a rolinha, sinhô, sinhô  
Se embaraçou, sinhô, sinhô  
É que a avezinha, sinhô, sinhô  
Nunca sambou, sinhô, sinhô  
Porque este samba, sinhô, sinhô  
De arrepiar, sinhô, sinhô  
Põe perna bamba, sinhô, sinhô  
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

Segundo Napolitano (2002) a origem da palavra samba está relacionada com os espaços sociais onde ocorriam festas frequentadas por negros e mulatos:

A palavra samba designava as festas de dança dos negros escravos, sobretudo na Bahia do século XIX, com a imigração negra da Bahia para Rio de Janeiro, as comunidades baianas se estruturaram de forma espacial e cultural e tiveram nas “tias”, velhas senhoras que exerciam um papel catalisador na comunidade, o seu elo central. A primeira geração do samba, João da Baiana, Donga e Pixinguinha, entre outros, tinha a marca do maxixe e do choro, e a partir das comunidades negras do centro do Rio, principalmente nos bairros da Saúde e da Cidade Nova, irradiou esta forma para toda a vida carioca e, posteriormente, para toda a vida musical brasileira (NAPOLITANO, Idem, 49).

Sendo assim, samba “nasceu” em meio às zonas mais problemáticas da antiga capital do país. Como a Cidade Nova, mas também devemos destacar as periferias, favelas e morros, que eram espaços de uma população que se adequava as condições financeiras e urbanísticas que uma metrópole passou a ter “um ambiente de extrema criatividade e diversificação cultural, dada a conjunção de experiências fragmentada de usos e costumes de diferentes procedências” (VIANNA, 1998, 100).

O samba emergiu no terreno da malandragem e da esperteza para se viver, sendo também o espaço da confluência de culturas vindas das regiões pobres do país, mas com a presença de tipos estrangeiros que influenciaram na melodia do novo ritmo. Portanto, a música aparece no significado desse período como um canal de integração ou interação entre classes ou/e culturas, e onde os indivíduos das camadas populares se divertiam.

Mas, o pesquisador supracitado narra as casas das “tias”, como o lugar de fomento do samba ou como diz Napolitano (Idem): eram os laboratórios musicais da época. As casas das “tias” eram espaços reservados para as festas de sambas e para aglutinação de culturas. Como descreve Vianna (Op. Cit, 103):

As festas das tias baianas eram espaços de sociabilidade onde se reforçavam os valores e a vitalidade criativa do grupo. Essas festas duravam pelo menos três dias com comida, bebida, música e dança: baile na sala de visitas, partido alto nos fundos e batucada no terreiro. Muitas vezes eram interrompidas por batidas policiais, pois as reuniões populares eram percebidas como desordens. Mas nunca na casa da tia Ciata (...), cujo marido trabalhava no gabinete do chefe de polícia e garantia a permissão e dois soldados para a segurança das festas. Tia Ciata era uma poderosa mediadora cultural. Por conta de seus saberes curou uma ferida do então presidente, Wenceslau Brás, e por isso foi agraciada com o referido emprego para o marido.

Por isso que a casa da Tia Ciata (1854 - 1924), é considerada um dos berços do samba. Primeiro por ter sido ali onde foi composto o samba “Pelo Telefone”. Segundo, por ser um espaço em que se podia cantar e dançar esse gênero musical sem a perseguição do estado. Sobre Tia Ciata (ver imagem em anexo), Caldas (Idem, 36-37) complementa:

Em fins dos anos 20, a casa da babalorixá<sup>11</sup> dona Hilária de Almeida (Tia Ciata), na Praça Onze, já não era mais o único ponto de encontro dos sambistas. Gêneros musicais, como a polca, a habanera, o maxixe, a quadrilha, o xote, e a valsa, grandes sucessos dos carnavais do início da década, cediam espaço para o samba que se expandia para outros lugares da cidade.

O samba comumente praticado nos morros cariocas não era mais só de lá, era também um símbolo da ascensão da identidade nacional, promovida e estimulada pelo Governo Federal, signo da autenticidade mestiça da cultura brasileira. Deixando de ser perseguido, e se transformando na música do Brasil.

---

<sup>11</sup> Chefe espiritual e administrador de um candomblé, ou de um xangô, ou de certos centros de umbanda; babaloxá, pai-de-santo, pai-de-terreiro. (Cf. FERREIRA, 1999, 248).

### 3.2 Eu sou o Rádio....

Não dá para falar de música no Brasil, sem citar um outro elemento importantíssimo para a popularização de vários artistas e ritmos. Este elemento não era músico. Não compunha, não tocava instrumentos e sequer tinha mãos para tal, pois não era uma pessoa, e sim um objeto, cada vez mais presente nas casas brasileiras a partir da década de 1930: o rádio. Sobre este instrumento de difusão Moraes (2000, 216) escreve:

Com relação à produção, difusão e circulação é preciso levar em conta que a canção popular urbana na sua forma contemporânea, (...), associa-se imediata e irreversivelmente aos meios de comunicação e ao mercado. Esses meios que despontaram de forma ascendente entre o final dos anos vinte e a década de 1930, foram determinantes na alteração dos modos de produção e difusão da cultura/música popular, e por consequência, nas formas de sentir, refletir e ver o mundo. O cotidiano das pessoas foi transformado irreversivelmente pelo rádio, disco, profissionalização dos artistas, lógica dos espetáculos e imprensa especializada. As relações com os meios de comunicação foram, e ainda são, contraditórias, variando da mais profunda pobreza estética, passando pelos mais nítidos e fortes interesses comerciais ou ideológicos, chegando a uma incrível e rica divulgação da produção cultural.

A Era do Rádio como ficou conhecida. Teve início com a primeira transmissão radiofônica do Brasil, que aconteceu no ano de 1922, com um pronunciamento do então Presidente da República, o paraibano, Epitácio Pessoa (1919 a 1922), com a transmissão da Ópera "O Guarani", do Maestro Carlos Gomes, diretamente do Teatro Municipal no Rio de Janeiro. Vejamos o que diz Caldas (1989, 27): "com o advento do rádio em 1922, marcando o início da cultura de massa em nosso país, a canção popular ganha novo impulso e novos rumos".

As primeiras rádios difusoras do Brasil inauguraram suas transmissões somente em 1923. Na programação, além dos noticiários, as emissoras começaram a investir na música que "foi favorecida logo em inícios da década de 1930 pelo aparecimento dos rádios providos de válvulas elétricas de



ampliação, que permitiam uma recepção muito clara, através de alto-falantes” (TINHORÃO, 1998, 298).

Os programas radiofônicos eram transmitidos "ao vivo" diretamente dos auditórios, com a participação dos melhores artistas da época, com “vozes de estilo operístico, como as de Augusto Calheiros, Francisco Alves, Vicente Celestino, Orlando Silva e Sílvio Caldas (...), ganharam popularidade rapidamente” (CALDAS, Op. Cit, 27).

Durante as décadas de 1930, 40 e 50 – Era de Ouro do Rádio -, músicas como “Aquarela do Brasil”, "Ave Maria do Morro", "Estatutos da Gafieira”, “Mulata assanhada" e “Carinhoso” cantavam a alegria, as belezas naturais do Brasil, as mazelas, a malandragem do povo brasileiro.

Com o crescimento e popularização do rádio nas décadas de 1920 e 1930, a música popular brasileira cresceu ainda mais. Nesta época inicial do rádio brasileiro, destacam-se os seguintes cantores e compositores: Ary Barroso, Lamartine Babo, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues e Noel Rosa.

Gradativamente o rádio vai tomando lugar como importante veículo de comunicação e entretenimento da população brasileira. Era mais rápido transmitir fatos pelas ondas do rádio do que pelos jornais. E logo, os comerciantes colocavam rádios em seus estabelecimentos "para atrair a freguesia". Como narra Caldas (Idem, 40):

Entre os patrocinadores, obviamente, não poderia faltar um produto de beleza: surgia o Creme Rugol, para “manter a pele sempre jovem”. Mas havia também o Xarope Bromil “contra a tosse e o pigarro”, e Kolynos, o “único dentífrico que deixa seus dentes mais brancos”.

Mas é a partir de 1930, com o governo do presidente, Getúlio Vargas (1930 a 1945), que o aparelho e as estações de rádio, no Brasil, tem seu "boom" enquanto instrumento de comunicação de massa e difusão cultural. Como descreve Lima (2008, 50):

Um meio de divulgação e integração nacional estava se popularizando: o rádio; que segundo os dados oficiais do Departamento de Correios e Telégrafos, desde 1939, já haviam registrado no país 360 mil aparelhos catalogados. Era à época áurea das transmissões “ao vivo” de músicas, e as apresentações musicais, que correspondiam a cerca de 50% (por cento) da programação. Havia por volta de 1947, cerca de 51 estações de rádio divididas assim pelos estados brasileiros: 12 no Rio de Janeiro, 24 em São Paulo; 3 na Bahia, em Minas Gerais e Pernambuco; 2 no Rio Grande do Sul, Ceará e Pará. Portanto, tornou-se interessante descrevermos os nomes das principais emissoras, que eram: Rádio Clube do Brasil, Philips, Cajuti, Cruzeiro do Sul, Record, Bandeirantes, Cultura e Tamoio em São Paulo. Mayrink Veiga, Vera Cruz, Nacional e Tupi no Rio de Janeiro. No Nordeste as mais importantes eram as rádios: Jornal do Comércio, Clube e Tamandaré no Pernambuco, e na Paraíba destaca-se a Rádio Tabajara (fundada em 1937). Esse meio de difusão e organização musical só perdeu esse status, após a consolidação da televisão em 1960, uma década após a sua fundação.

Devo destacar também, que o Governo Vargas, na época, incentivou o desenvolvimento profissional, técnico e comercial dos profissionais que trabalhavam diretamente nas rádios brasileiras. Mas, ao mesmo tempo em que incentivava o desenvolvimento da "indústria do rádio", o governo censurava aqueles meios de comunicação ou músicos que eram opositores do regime, principalmente após o golpe de 1937 (ano de implantação do Estado Novo). Veja o que Caldas (1989, 41) relata:

A censura prévia vigiava de perto a música popular. Canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado Novo. Algumas que contestavam foram sumariamente destruídas e seus autores, presos.

O Governo Vargas, também ficou marcado por uma forte propaganda nacionalista, focando justamente na identidade do povo brasileiro. “Foi só a partir de 1930 que o rádio alcançou maior abrangência, em grande parte em função do interesse político do Estado, que percebe sua utilização como

veículo capaz de divulgar, em todo o território, o sentimento de nacionalismo” CALDAS (Idem, 38).

Portanto, na perspectiva oficial era necessário ressaltar a identidade nacional brasileira, buscada nas raízes, ou seja, no folclore popular, que eram propagadas pelas ondas do rádio. Como descreve Napolitano (2002, 58-59):

Não se tratava apenas de um capricho intelectual de alguns amantes refinados da música popular. Essa estratégia era importante em meio à febre folclorista que tomou conta do meio intelectual e acadêmico (...). A folclorização das representações do povo brasileiro era um processo em curso desde o Estado Novo (1937 - 1945) e funcionava como estratégia cultural e ideológica na manipulação de identidade “nacional-popular” e, conseqüentemente, como legitimação dos canais de expressão dos grupos populares na arena político-cultural como um todo, arena esta controlada pelas elites. Na medida em que se afirmava o nacional-populismo como forma de articular as elites e as classes populares, a folclorização do conceito de povo.

Para tudo isso, o rádio foi fundamental. E como o governo incentivava o entretenimento - até mesmo para desviar o foco das críticas - as rádios passaram a contratar artistas para seus programas de auditório, ao invés de só convidá-los para um ou dois programas, ainda mais após a liberação dos "reclames" (comerciais) entre a programação, já que as rádios dependiam dos anunciantes para manter a programação. “Em 1931, regulamenta-se a utilização comercial do rádio e, em 1932, vamos encontrar as primeiras propagandas do Governo misturadas às músicas tocadas no rádio” (CALDAS, Idem, 38).

O rádio contou com artistas como: Carmen Miranda, Ataulfo Alves, Dolores Duran, Nelson Gonçalves, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Araci de Almeida e Dalva de Oliveira entraram para a história da música brasileira. Interpretando composições de Lamartine Babo, Ary Barroso, Braguinha, Joubert de Carvalho, Noel Rosa e Cartola, entre outros, alguns dos quais extremamente afinados com o projeto varguista, como Ary Barroso. Enquanto outros, a exemplo de Noel Rosa, tentava burlar a censura.

Durante a década de 1950, o Brasil talvez tenha assistido – ou melhor, ouvido – o ápice do rádio, presente na imensa maioria de lares brasileiros. Assim como hoje em dia a TV influencia opiniões e costumes, na época, o rádio ajudava a construir parte desta cultura brasileira, produzida pelos próprios brasileiros.

Entretanto, na segunda metade da década de 1940, acontecem mudanças. Tanto no rádio, que “era um veículo de comunicação consolidado e em franco processo de expansão, sobretudo entre as camadas populares urbanas”. Na música que “inaugurava-se uma nova etapa, marcada pela penetração de novos gêneros estrangeiros” (NAPOLITANO, Idem, 56-57), e nacionais. Como no governo, pois havia terminado a chamada “Era Vargas” (1930 a 1945). Dando início no cenário musical brasileiro, a um novo gênero musical o “Baião” de Luiz Gonzaga.

### 3. 3 Eu sou o Baião...

. A partir de 1945, o Brasil, passou por algumas mudanças importantes. Primeiro no campo político foi à chegada ao poder de um novo Presidente da República, Eurico Gaspar Dutra. Segundo no campo econômico, o mundo não estava mais em guerra, mas vivia dividido entre duas ideologias: a capitalista e a comunista. O país estava diretamente alinhado com os EUA (Estados Unidos da América) em sua política externa. E terceiro no campo cultural, o samba deixou de ser o ritmo da moda. Como discorre Caldas (Idem, 43):

A cultura brasileira, em geral, e a música popular brasileira, ingressam numa fase muito mais criativa. Destaque-se o número de novos artistas que acorrem ao Rio de Janeiro para apresentarem sua arte. O novo clima político, de certa forma, estimulava a isso.

Napolitano enfatiza quais foram os novos ritmos que emergiram no pós-guerra, aqui no Brasil:

No campo específico da música popular, inaugura-se uma nova etapa, marcada pela penetração de novos gêneros estrangeiros, principalmente o bolero, a rumba, cha-cha-cha e o *cool jazz*. O baião e outros gêneros "regionais" (embolada, coco, moda-de-viola) também foram ganhando espaço no rádio, tornando-se referência para além das regiões de origem. (NAPOLITANO, 2002, 56-57)

Entre os gêneros supracitados, está o baião, que inicialmente designava um tipo de reunião festeira dominada pela dança. O folclorista Câmara Cascudo (1974) o associa aos termos "baiano" e "rojão". Este último seria o pequeno trecho musical executado pelas violas no intervalo dos desafios da cantoria. Como nos explica Dreyfus (1996, 110-112):

O termo "baião", sinônimo de rojão, já existia, designando na linguagem dos repentistas nordestinos, o pequeno trecho musical tocado pela viola, que permite ao violeiro testar a afinação do instrumento e esperar a inspiração, assim como introduz o verso do cantador ou pontua o final de cada estrofe. No repente ou no desafio, cuja forma de cantar é recitativa e monocórdia, o "baião" é a única sequência rítmica e melódica.

Todavia, quem imprimiu o formato urbano a este gênero foi o sanfoneiro pernambucano, Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989). Imigrante pobre que no começo da década de 1940, passava o pires nos bordéis do Mangue carioca enquanto tirava na sanfona os ritmos da época como: valsas, mazurcas, polcas, sambas e serestas. Estimulado por frequentadores conterrâneos anexou a seu repertório "coisas do sertão", entre elas o baião. Observe o que diz Mariz (2006, 42-43) sobre esse ritmo:

Em 1946, apareceu no cenário da música popular brasileira o avassalador baião, trazido do norte por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. O êxito seria estrondoso pela valiosa contribuição rítmica que o baião apresentava, justamente em uma época na qual os ritmos nacionais se amoleciam pela interpretação defeituosa de nossos cantores famosos e a crescente influência estrangeira.

Segundo Albuquerque Jr. (2009), Luiz Gonzaga é o criador da “música nordestina”. Ele passou por São Paulo e Rio de Janeiro, após dar baixa do Exército, onde tinha sido corneteiro. Nascido na Fazenda Caiçara, município de Exu, Pernambuco. Como complementa Vianna (1998): os anos 40 foram anos de ascensão de Gonzaga e de definição musical da música Nordestina. Pois, ele fez sua primeira gravação como artista (1941), onde inventou um ritmo chamado de “xamego”, dando um estilo próprio as suas músicas.

Gonzaga ao aproxima-se do compositor e advogado cearense, Humberto Cavalcanti Teixeira (1916 - 1979), obteve o respaldo poético telúrico (letra) que faltava ao baião que nesse momento só tinha melodia. Teixeira admitia que a ideia do novo ritmo tinha sido unicamente do parceiro. Como descreve Dreyfus (1996, 112), que Gonzaga planejou meticulosamente o lançamento nacional do baião, junto com outros gêneros nordestinos.

A ideia de Luiz Gonzaga era fazer uma grande campanha para lançar a música do nordeste nos grandes centros urbanos. Tanto que, ao contrário de gêneros musicais no Brasil (...), que surgiram de repente, sem nenhuma programação, no caso do baião houve um real planejamento, uma intenção de lançar no Sul, e, portanto, para todo o Brasil, de forma estilizada, ou melhor, amaciada, adaptada ao paladar urbano, a música nordestina, da qual o ritmo essencial escolhido para essa estilização foi o do baião: e isso partiu da cabeça de Luiz Gonzaga, e só da cabeça dele (DREYFUS, Idem).

O sucesso da música de Gonzaga na empreitada foi tão grande que ele desequilibrou o eixo da MPB do meio para o fim dos anos 40 até meados dos 50. Tornando-se “uma das figuras mais populares da década dos 50 (...). sua associação com Humberto Teixeira, produziu obras que se popularizaram extraordinariamente e foi coroado solenemente como ‘Rei do Baião’ (MARIZ, Idem, 108)”.

A bordo de sucessos monumentais como: Baião (que deu origem ao gênero musical) e mais Asa Branca, Juazeiro, Paraíba, Qui nem jiló, Respeita Januário, Sabiá, Vem Morena, Baião de Dois, Imbalança, Noites Brasileiras e inúmeros outros sucessos, (além de divulgar outros ritmos nordestinos como o

xote, o xamego, a toada, o coco, o xaxado e até o maracatu), Gonzaga colocou o Nordeste no mapa musical e cultural do Brasil, e posteriormente do mundo.

No auge, as prensas da gravadora RCA (atual BMG) onde era contratado, trabalhavam quase exclusivamente para seus discos. Lembremos “que no auge o baião chegou a dominar 80% (por cento) das execuções musicais em todo o Brasil. Sendo cantado pelas Rainhas do Rádio: Marlene, Emilinha Borba, Isaura Garcia, Dalva de Oliveira, Carmélia Alves e até pela internacional Carmem Miranda” (LIMA, 2008, 35).

Além de Humberto Teixeira, Gonzaga teve outro parceiro fixo, o médico pernambucano, José de Souza Dantas Filho, o Zé Dantas (1921-1962), ele “tinha forte tendência para a música, inspirado no sofrimento da sua gente sertaneja, fonte de toda a obra musical que realizou. A poesia de Dantas trouxe para os xotes e os baiões a problemática social vivida pelos nordestinos, impregnando-se de conteúdo político e social” (OLIVEIRA, 1991, 86). Zé Dantas, responsável por obras primas como a toada A Volta da Asa Branca, A Dança da Moda (referência ao sucesso do baião), Riacho do Navio, Algodão, Cintura Fina, Vozes da Seca (considerada a primeira canção de protesto lançada no país, Ver Mariz, 2006, 108), entre outras composições.



IMAGEM 01: Luiz Gonzaga Cantando. Foto: Mário Luiz Thompson.  
Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/musicos/luiz.gonzaga/indexhtml>

De todo canto do país surgiam novos compositores ou cantores de baião, como o maranhense João do Vale, o pernambucano Luís Vieira,

parceiros e fornecedores de repertório como o mineiro Hervê Cordovil, o cearense Guio de Moraes, Onildo de Almeida, João Silva, José Marcolino e a dupla carioca Armando Cavalcanti e Klecius Caldas, autor de Boiadeiro prefixo de seu programa na Rádio Nacional. Além de inúmeros concorrentes do rei Gonzaga, o baião ostentava ainda uma rainha e uma princesa, respectivamente, Carmélia Alves e Claudette Soares. Outra a quem o soberano apadrinhou pessoalmente foi à pernambucana, Inês Caetano de Oliveira, artista que estourou no Nordeste com o nome de Marinês e sua Gente.



*O maestro Hervê Cordovil (de óculos), Carmélia Alves, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira*

IMAGEM 02: A Corte do Baião. Disponível em: <http://www.obreirosdeiraja.com.br/herve-cordovil-2/html>

A síntese instrumental imaginada por Gonzaga para acompanhar o ritmo nordestino — foi à sanfona, zabumba (fazendo o baixo) e triângulo — que virou epidemia entre os grupos que tocavam o gênero do “norte”. Mas, que só foi formado por volta de 1950, como afirma (DREYFUS, 1996, 150). Diga-se de passagem, antes o Baião era acompanhado por vários instrumentos como o pandeiro, bandolim, cavaquinho, violão entre outros:

A partir da década de 50, [Luiz Gonzaga] sentiu a necessidade de aprofundar o compromisso com a música de sua terra, e cria um conjunto cujas raízes, estariam no nordeste. Além do mais, com banda própria, teria o domínio completo do seu trabalho. Para isso, ele começou a imaginar nova



instrumentação, capaz de interpretar plenamente o baião, realçando-lhe as características, salientando-lhe o sabor. E foi lembrando os instrumentos tradicionais da música do Nordeste que constituiu o conjunto que melhor traduziu a alma de sua música.

A partir da segunda metade da década de 1950, o baião entrou em declínio. Junto a isso, inicia-se no Brasil um grande movimento musical: a Bossa Nova, nascida entre os músicos da classe média do Rio de Janeiro. Na verdade esse novo gênero, a Bossa Nova, era uma forma diferente de cantar o “velho” samba, abusando do violão e do piano em um ritmo mais cadenciado, e que com o tempo incorporou alguns elementos estéticos do jazz norte-americano e acabou virando um ritmo único no mundo, feito por brasileiros que passou a ser consumido pelo planeta. Destacam-se cantores como: Elizeth Cardoso, Tom Jobim<sup>12</sup> e João Gilberto. A Bossa Nova leva as belezas brasileiras para o exterior, fazendo grande sucesso, principalmente nos Estados Unidos. Marques (2008, 73) sintetiza essa nova corrente musical:

Ao final da década de 50, através da Bossa Nova, o diálogo com a música internacional já se impunha à música universitária. No entanto, esse diálogo não era traduzido ou explícito em um manifesto programático ou uma referência temática. As melodias de Tom Jobim e, sobretudo, o violão de João Gilberto conferiram o status de produção nacional ao movimento.

Após o suicídio de Getúlio Vargas em 1954, Juscelino Kubitschek, foi eleito, tornando-se o “Presidente Bossa Nova”, como era conhecido, mudou a capital do Rio de Janeiro para Brasília, cidade no planalto central projetada e construída para servir de centro governante do país. Nesse período a música buscou se modernizar, e o baião, com isso, passou pelo ostracismo que o samba passou em meados da década de 1940.

---

<sup>12</sup> Para melhor conhecer a biografia da maioria desses personagens (cantores e compositores) citados nesses textos, Cf. MARIZ, Vasco. **A Canção Popular Brasileira**. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2006. Ou no Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira, disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>.

Todavia, Gonzaga não foi esquecido, ele foi reabilitado por uma geração nordestina que o ouvia no rádio, a exemplo do paraibano, Geraldo Vandré (que regravou Asa Branca como canção de protesto, em 1965) aos baianos tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, ávidos releitores de sua obra. Devo destacar que politicamente Gonzaga é considerado conformista e não contestador dos padrões políticos da época. Mas isso, é uma outra história...

Em alguns momentos a música popular brasileira ajudou na propaganda política e estava também empenhada na fabricação subjetiva da identidade do povo. Em outros, lutou contra o silêncio imposto pelos governantes ou somente contou os sofrimentos das secas. Refletindo as mazelas que a população sofria. Expôs feridas. Caracterizou elementos da população. Popularizou costumes e gírias.

## Capítulo – III

### 4 “Saudade o meu remédio é cantar”.

A Saudade não tem História.

Eduardo Lourenço.

Neste capítulo analiso historiograficamente a evolução do termo saudade e sua construção histórica. Depois observo a partir das músicas: No Meu Pé de Serra, Qui nem Jiló, Saudades de Helena e Saudade Dói, cantadas por Luiz Gonzaga, como a saudade era retratada entre os migrantes nordestinos nas décadas de 1940 e 1950, auge do baião.

#### 4.1 Sou Portuguesa: Breve História da Saudade.

Saudade, expressão de origem latina; oriundo de ‘*solitate*’ ou ‘*soledade*’; que é uma derivação da palavra solidão. Etimologicamente segundo Cunha (2000) seus primeiros registros são encontrados por volta do século XIII, como ‘*saydade*’, ‘*soidade*’ e ‘*suidade*’ presentes em poemas trovadorescos. Sendo também uma “lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoas ou coisas distintas ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las” (CUNHA, Idem, 708).

Ferreira (1999, 1822) complementa dizendo que é um “pesar pela ausência de alguém que nos é querido”. Portanto podemos considerar que a saudade é o sentimento em que as pessoas dedicam às lembranças de seus parentes ou pessoas que estão ausentes, de fatos que viveram ou de lugares e objetos que marcaram suas vidas. Isso fez com que a palavra saudade se tornasse símbolo de melancolia e sofrimento. Como descreve Houaiss e Villar (2001, 2525):

Saudade, sentimento melancólico de incompletude, ligado pela memória a situações de privação de presença de alguém ou de

algo, de afastamento de um lugar ou de uma coisa, ou à ausência de certas experiências e determinados prazeres já vividos e considerados pela pessoa em causa como um bem desejável.

Embora, no senso comum o termo saudade só exista na língua portuguesa e por isso parece ser um dos vocábulos mais bonitos e expressivos de nossa língua, sabemos que o sentimento é universal e que é percebido e expressado mundialmente de forma diferente. Como narra Lourenço (1999, 15) “sob outros nomes ou sem nomes, a saudade é universal, não apenas como desejo de eternidade, mas como sensação e sentimento vividos de eternidade. Ela brilha sozinha no coração de todas as ausências”.

A história da palavra Saudade se confunde com a História de Portugal. De um povo navegante que se lançava ao mar em busca de “conquistas”. Se deparavam com uma terra ‘estranha’, longe de seus entes queridos, essa marca ficou presente na memória dos que navegavam e dos que ficavam em terra esperando o retorno. Tornando-se a característica de um povo.

Segundo Lourenço (Idem, 31): “da saudade fizeram uma espécie de enigma, essência do seu sentimento, a ponto de a transformarem num mito”. O período das “grandes navegações” e o destino errante dos portugueses faziam da saudade o principal sentimento.

Raridade do termo, raridade do sentimento: quanto basta para que no espírito dos portugueses tome forma a ideia de que a lama portuguesa vive e experimenta, com deleite e intensidade sem par, um estado que só nessa palavra intraduzível é possível exprimir. Com a ajuda dos poetas, a cultura portuguesa irá inscrever-se, com uma espécie de complacência, no círculo da saudade, e Portugal torna-se miticamente a terra da Saudade. (LOURENÇO. 1999, 23).

Mas foi com o monarca Dom Duarte (1391 - 1438), no século XV, que a palavra saudade definitivamente eclodiu e se incorporou à língua e à alma sentimental portuguesa. Para Albuquerque Jr. (2006) foi durante a expansão marítima portuguesa que surgiu o primeiro grande surto saudosista. Em que “D.

Duarte elabora a primeira meditação conhecida sobre a Saudade. Bastaria esta razão para merecer um lugar à parte naquilo a que podemos chamar ‘História da Saudade’” (Idem, 22).

O monarca-poeta, Dom Duarte, escreveu o livro sobre a saudade, sendo considerado por muitos pesquisadores de auto-ajuda; cheio de sentimentalismo e insegurança quanto a sua capacidade de governar, na ausência de sua mãe, Filipa de Lencastre<sup>13</sup>, que havia morrido em consequência da peste negra<sup>14</sup>. Sendo assim, a afetividade deu outro sentido a saudade. Como descreve Albuquerque Jr:

D. Duarte está preocupado com a saudade apenas como forma de afecção da alma, que perturba sua saúde, retira a paz, bem supremo para os cristãos. Ele pensa a saudade enquanto aflição da alma, que maltrata os homens, que os fazem viver entre a tristeza, o nojo e o prazer. A saudade, por ter este caráter ambíguo – já que provoca simultaneamente sofrido e consolo do sofrimento, forma de recuperação do bem ou do ente perdido -, pode facilmente se constituir em doença permanente do espírito que se compraz a este dilaceramento, este oscilar entre o doce e o amargo, a luz e a sombra. (ALBUQUERQUE JR, 2006, 120).

Para Jorge Dias (1995) a saudade é um sentimento poético de fundo amoroso ou religioso, que pode tomar a forma panteísta de dissolução na natureza, ou se compraz na repetição obstinada das mesmas imagens ou sentimentos. Outras vezes é a ânsia permanente da distância, de outros mundos, de outras vidas.

Lourenço (1999) nos diz: “o sentimento de saudade não é o centro das suas análises, nem desempenha o papel único que terá mais tarde, de sentimento-chave, por meio do qual o enigma da alma portuguesa supostamente se revela”.

---

<sup>13</sup> Filipa de Lancaster - Nasceu em Leicester – Inglaterra – em 1359 e morreu em Portugal em 1415. Tornou-se rainha de Portugal através do casamento com o rei D. João I, celebrado em 1387 na cidade do Porto. Cf. [http://pt.wikipedia.org/wiki/filipa\\_de\\_lencastre](http://pt.wikipedia.org/wiki/filipa_de_lencastre)

<sup>14</sup> Foi como ficou conhecida, durante a Baixa Idade Média (séculos XI ao XV), a pandemia de peste bubônica que assolou a Europa durante o século XV e que dizimou entre 25 e 75 milhões de pessoas, ou um terço da população da época. A doença é causada pela bactéria *Yersinia pestis*, transmitida ao ser humano através das pulgas (*Xenopsylla cheopis*) dos ratos-pretos (*Rattus rattus*) ou outros roedores. Cf. <<http://pt.wikipedia.org/wiki/peste-negra>>

Não poderia haver período mais propício. Além das “grandes navegações”, havia o sentimento da perda de um ente, no caso a mãe.



IMAGEM 03: Saudade, O Quadro – 1899

Autor: José Ferraz de Almeida Júnior

Disponível em:

<http://allenvaz.blogspot.com/2009/12/jose-ferraz-de-almeida-junior.html>

No quadro de retrata a saudade, o pintor Almeida Júnior, mostra uma mulher lendo uma carta repleta de sentimentalismo, com os olhos cheios de lágrimas, com a saudade em sua expressão. Segundo relatos o artista teria retratado ali, uma de suas amadas sentindo sua ausência.

Voltando a Portugal, segundo Albuquerque Jr. (2006) houve outros surdos saudosistas, no século XVII, com o escritor D. Francisco Manoel de Melo. Mas foi no século XIX, com o romantismo, que a saudade voltou a ser

tema de inúmeros inscritos, com poetas como Alexandre Herculano e Almeida Garret; e no século XX com o escritor Teixeira de Pascoais, sendo os maiores representantes deste saudosismo. Como descreve Ferreira (1999, 1823) que era um:

Movimento literário português, essencialmente poético, da primeira metade do século XX, que enunciava uma doutrina filosófica muito vaga, ou saudosista, baseada nos afetos característicos de uma pretensa “alma portuguesa”, e cujo expoente foi o poeta Teixeira de Pascoais (1878 - 1953).

O sentimento saudosista do português é tão presente historicamente, que vulgarmente várias plantas conhecidas cientificamente como *Dipsacáceas*, receberam o nome de flor da saudade. Como narra Ferreira (1999, 1822): “designação comum a diversas plantas da família das *dipsacáceas*, principalmente da espécie *Scabiosa marítima*, e às suas flores; escabiosa e suspiro”. Presente nos campos do país, que também são conhecidas como: saudades-perpétuas e saudades-roxas. Muito comum nos terrenos secos e pedregosos do Sul de Portugal.



Imagem 04: A Flor da Saudade. Foto: Augusto Mota. Disponível em: <<http://www.olhao.web.pt/personalidades/adrianobaptista/adrianoflores.html>>

Trazendo um pouco para a história do Brasil, o termo saudade, também está presente em nossa produção literária, poética e musical. Tendo como ponto ápice o dia 30 de Janeiro, O Dia da Saudade.

Sendo que esse sentimento nunca foi ligado à identidade nacional. Albuquerque Jr. (2006) destaca os trabalhos de Gilberto Freyre e Luís da Câmara Cascudo como resgatadores de saudade. “Em Freyre, a saudade seria, portanto uma atitude existencial, uma forma de viver o tempo e de se relacionar com a vida, uma forma de reação ao caráter passageiro e efêmero do existir humano e das ações que pratica”. (ALBUQUERQUE JR, Idem, 135).

Para Damatta (1993), a saudade é uma categoria do espírito humano e tem dentro de si uma mistura luso-brasileira repletas de valores ideológicos, históricos e sociais. A saudade é um sentimento universal, pois trata da experiência da mudança, da duração, da demarcação e da consciência reflexiva do tempo e espaço, que é inerente ao ser humano. Pois “os que nunca mudaram de lugar, levados pela mão do acaso ou da necessidade, não sentem nostalgia dele”. (LOURENÇO, Idem, 34).

A saudade expressa, portanto uma categoria sociológica que pode ser historicamente estudada. Está relacionada às vivências as mudanças, e são apreendidas e construídas socialmente ou historicamente, a partir de várias fontes e experiências.

Pois a existência social da saudade como foco ideológico e cultural vai nos permitir a percepção aguda do sentimento. Portanto, a saudade é uma construção individual, coletiva e fragmentada de um povo que está presente na memória dos que sentem falta de algo, ou seja, estão incompletos. Como enfatiza Albuquerque Jr. (2008, 127):

A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perde suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de seu poder, esculpido no espaço, serem tragados pelas forças tectônicas da História.



O povo Nordestino sofreu e sofre com esse sentimento, que foi expressado muito bem na obra, ou seja, nos versos de Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”.

#### 4.2 A Saudade na Música de Luiz Gonzaga.

Ao analisar a musicografia produzida por Luiz Gonzaga, logo observo que a saudade é um tema renitente e presente na vida do migrante e do sertanejo que fica esperando a notícia do parente que se foi em busca de “melhores” condições de vida, ou esperando pelo retorno, mas até o “regresso é obra da saudade” (LOURENÇO, 1999, 33).

A música a seguir: No Meu Pé de Serra. Surgiu no encontro fortuito entre migrantes que se encontraram num espaço que não era o seu (o Rio de Janeiro, em meados da década de 1940), e que por isso, fizeram reviver as lembranças do seu lugar de origem a partir do que era típico de sua região. “A gente quer[ia] ouvir alguma coisa Nordeste, que fale da terra, da saudade da serra e do sentimento daquele nosso. Nós somos vizinhos (...) e a saudade é uma só”. (OLIVEIRA, 1991, 20). Observe o que relata Dominique Dreyfus sobre a música:

“Pé de Serra” na realidade é uma polca charmosa e alegre, que encantou os fregueses do Cidade Nova e até os passantes na rua, que pararam à porta do bar para curtir o som fascinante da sanfona. Gonzaga nunca esqueceria a felicidade que sentiu ao ver o público rindo, aplaudindo, gritando, pedindo bis. (DREYFUS, 1996, 82).

No Meu Pé de Serra

Composição: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Lá no meu pé de serra  
Deixei ficar meu coração  
Ai, que **saudades** tenho  
Eu vou voltar pro meu sertão

No meu roçado trabalhava todo dia  
Mas no meu rancho tinha tudo o que queria  
Lá se dançava quase toda quinta-feira  
Sanfona não faltava e tome xote a noite inteira

O xote é bom  
De se dançar  
A gente gruda na cabocla sem soltar

Um passo lá  
Um outro cá  
Enquanto o fole tá tocando,  
tá gemendo, tá chorando,  
Tá fungando, reclamando sem parar

A partir desse acontecimento, Gonzaga começou a valorizar os valores culturais de sua produção musical influenciada pelos ritmos nordestinos. Como afirma Vianna (Op. Cit, 51): “A partir de então tomou consciência do valor de sua cultura musical naquela cidade cheia de conterrâneos, da possibilidade de afirmar sua personalidade e originalidade musical”.

Cabe salientar que nas primeiras décadas do século XX, o Nordeste brasileiro, começou a enfrentar uma série de dificuldades econômicas, políticas e sociais, no qual os principais prejudicados foram aqueles que faziam parte das camadas mais pobres da população, oriundos dos meios rurais, onde eram pequenos proprietários, posseiros, arrendatários, meeiros e moradores, que na sua maioria, eram trabalhadores sazonais, que acabaram sendo concomitantemente “expulsos” ou “expropriados” de seus pedaços de terras, em função do crescente monopólio da terra.

Outro problema era as grandes secas consecutivas, que também favoreceram esse processo migratório, que forçava os nordestinos a deixarem seu lugar, investindo seus poucos rendimentos para comparem as passagens para o “sul” do país, onde era mais um nortista para ser representado pelas canções gonzagueanas. Como afirma Vianna (1998, 57): “E como a miséria

agravada pela seca no Nordeste fazia a migração para o Sudeste aumentar, seu público no Rio [de Janeiro] aumentava”.

Em torno desse movimento migratório do “nortista” para o “sul” (sudeste), o migrante deixava para trás parte de sua história, ou seja, não ficam apenas as terras onde moravam, trabalhavam e construíam sua cultura. Mas também pequenos traços, objetos e costumes que fazem parte de sua memória coletiva ou individual, e que será levado e reinventado para onde o migrante for. Como relata Albuquerque Jr. (2007, 120):

Fizeram de Gonzaga um ídolo daquelas populações nordestinas que viviam nas grandes cidades do Sul e que sentiam enorme saudade dos lugares de onde haviam saído, tema privilegiado de suas músicas, onde o sertão aparecia idealizado e este desejo de voltar era permanentemente repetido.

Longe de casa estas lembranças afloram na memória do nordestino como uma saudade de tudo que está longe, o migrante procura forças na dor da saudade para superar as dificuldades que esta enfrentando, rememorizando as recordações do seu tempo de criança ao qual todos eram amigos e brincavam juntos compartilhando a cultura da região. “Na verdade, só quando à ausência, física, se acrescenta o sentimento de que se romperam os laços com esse lugar que fazia parte de nós”. (LOURENÇO, Idem, 33).

Sendo assim, Luiz Gonzaga, um nordestino-migrante nas cidades do sudeste, e conhecendo bem a realidade dos “nortistas” ao qual, obrigava os seus próprios “filhos” a saírem de seu lugar de origem. Buscou relatar também o retorno, o reviver do seu espaço e de sua afetividade.

Perante o lugar revisitado uma nostalgia saudosa, o que mostra bem que a saudade se enraíza numa outra experiência, (...), que é ao mesmo tempo a mais universal e a mais pessoal, (...), como filhos nascidos no coração do tempo e expulsos do seu lugar de nascimento. (...). Os que nunca mudaram de lugar, levados pela mão do acaso ou da necessidade, não sentem nostalgia dele. (LOURENÇO, Idem, 34).

Com o passar dos anos as ondas migratórias não cessaram, pois era necessário ir para em busca de “novos horizontes”, procurando sustento para suas famílias. Entretanto, a saudade estava presente, em versos tristes, em olhares que não conseguiam disfarçar o sentimento gerador de angústia: onde emerge a saudade. Para Oliveira (Idem, 68): “a saudade é o sentimento que não falta nas canções de Luiz Gonzaga. Saudade da terra e amor a mulher. [E a música] ‘Qui Nem Jiló’ é a grande definição numa melodia simples”.

Que Nem Jiló

Composição: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Se a gente lembra só por lembrar  
O amor que a gente um dia perdeu  
**Saudade** inté que assim é bom  
Pro cabra se convencer  
Que é feliz sem saber  
Pois não sofreu

Porém se a gente vive a sonhar  
Com alguém que se deseja rever  
**Saudade**, entonce, aí é ruim  
Eu tiro isso por mim,  
Que vivo doido a sofrer

Ai quem me dera voltar  
Pros braços do meu xodó  
**Saudade** assim faz roer  
E amarga qui nem jiló

Mas ninguém pode dizer  
Que me viu triste a chorar  
**Saudade**, o meu remédio é cantar

Percebo que o tema saudade é uma constante, nas músicas do “Rei do Baião”, saudade da terra, do lugar, dos amores, da família, dos animais de estimação, do roçado. Albuquerque Jr. (2009, 177) Complementa dizendo: “Luiz Gonzaga se tornou aquele artista capaz de atender à necessidade do migrante de escutar coisas familiares, sons que lembravam sua terra, sua infância, sons que o levavam até este espaço da saudade em meio a toda a polifonia do meio urbano”.

O interessante na saudade gonzagueana é que ela é comparada a um fruto o jiló. Fruto que tem culturalmente a designa o sabor amargo. Amargo como saudade de quem parte ou de quem espera. Mas que muitas vezes pode servir de remédio para as horas nostálgicas de lembranças. Como ratifica Albuquerque Jr. (Idem, 118): “A saudade coloca-nos diante do vazio da própria temporalidade, da necessidade urgente de preenchimento deste vazio com nossas vivências, com nossas experiências, nossos sentimentos e sentidos em relação às coisas e às pessoas”.

A lembrança é uma fonte poderosa para a saudade surgir, mas a memória nem sempre deixa o migrante feliz, na maioria das vezes o faz sofrer. Por isso, emerge o sabor amargo da saudade.

A saudade é uma felicidade triste que nasce do encontro fugidio com uma lembrança, é o prazer nascido do fugaz contato com um objeto de desejo que se torna presente por instantes, mas que já vem com o perfume de sua morte anunciada, de seu retorno ao tempo do qual emergiu. (ALBUQUERQUE JR, Op. Cit, 121).

O Nordeste parece sempre estar no passado, na memória, evocada saudosamente para quem está nas cidades do “sul” do país. Tudo se transforma em saudade a partir do pensamento do migrante ao ouvir os baiões:

É a lembrança da casa abandonada, esse gosto de mel e de lágrimas, que a palavra-mito dos portugueses sugere. Mas não é nesse destino que devemos colher a origem, a essência do sentimento que a si mesmo se plasma na palavra, no pensamento, da saudade. (LOURENÇO, Idem, 12).

Por isso, que a região nordestina, é representada como sendo um sertão mítico, em que se quer voltar sempre. Um hinterlândio em que tudo parece estar como antes da migração, um espaço sem história oficial, sem modernidade e avesso as mudanças tecnológicas. Um espaço refém as

intempéries climáticas, preso ao ciclo da natureza, fragmentado entre verão, período das secas e inverno, período das chuvas.

Na perspectiva do discurso gonzagueano a cidade é o local da perda dos valores tradicionais e culturais do Nordeste, da vida longe da natureza que lhe nutre, da perda dos entes, das almas maculadas. Local do trabalho repetitivo e monótono. O sertão das músicas de Gonzaga é um espaço em que, fica fora das transformações históricas e sociais que ocorrem no Brasil. Lourenço (idem, 33) sobre isso nos diz:

Se nos afastarmos desse lugar afetivo que nos pertence e a que pertencemos, sentimos então aquilo a que chamamos, nostalgia, o estar longe da nossa casa, do nosso lar, do lugar onde nascemos, na acepção própria e figurada.

Na cidade seu pouso, chega a ser desumano, não tendo condições mínimas, de pagar o aluguel de um espaço melhor, dividindo com outros na mesma situação, formando as pensões na qual a privacidade é a menor possível e onde a tristeza emerge com mais força.

Portanto, percebemos claramente nas canções do “Rei do Baião”, o conflito e a dor do nordestino ao ter que viajar para lugares estranhos ao seu conhecimento. Quanto mais os anos passam, mais aumenta a saudade e com isso, a vontade de retornar ao lugar de origem. Como afirma Lourenço (Idem, 32): “Saudade – é memória em estado de incandescência, que não se confunde, no entanto com ela, pura irrupção do passado no presente ou fuga do presente para o mais antigo de nós mesmos”.

As canções de Gonzaga, entre os nordestinos que participavam da construção de uma identidade regional, entre indivíduos que são igualmente marcados, nestas grandes cidades, por estereótipos. Eles começam a se perceber com “iguais” em sua dor de saudade, falando o mesmo sotaque, tendo os mesmos gostos, valores e costumes, que não ocorriam quando estavam no seu lugar.

Sendo assim, os baiões faziam emergir no inconsciente dos migrantes o Nordeste da Saudade. Pois “a sensação sonora presente traz pedaços de passado, cruza tempos e espaços, fazendo o Nordeste surgir no Sul ou o Sul no Nordeste”. (ALBUQUERQUE JR, Idem, 180).

Luiz Gonzaga procura ligar suas músicas às subjetividades díspares que vai produzir um “ser nordestino”, migrante movido pela saudade, explorando esse sentimento que os liga a um lugar, seu timbre repleto de dor é um símbolo da saudade do Nordeste, produzindo uma sensação de proximidade regional. A maioria das letras, como os arranjos exploram as lembranças, emoções e ideias, ligadas a este espaço distante e abstrato, que só a saudade faz explodir. Veja o que relata Lourenço sobre o tema:

A tristeza é experimentada como idealmente passageira; a saudade, pelo contrário faz do “passageiro” algo de idealmente presente. Na verdade, não temos saudades, é a saudade que nos tem, que faz de nós seu objeto. Imersos nela, tornamo-nos outros. Todo o nosso ser ancorado no presente fica, de súbito ausente. (LOURENÇO, Idem, 32).

As canções gonzagueanas são sempre um elo entre esse “espaço afetivo” que ficou no passado, que só a saudade faz reviver. Um espaço em que o ser humano e a natureza se entrelaçam até no sofrimento. Ou como diz Lourenço (1999, 12): “memorial incomparável de nostalgia e saudade dedicado à pura ausência como forma suprema da presença”.

Longe de casa e tomado pelo sentimento da saudade, o nordestino migrante implora a Deus por chuva para poder regressar. A chuva não simboliza(ria), apenas o retorno para realizar o plantio, mas a superação da saudade, pela volta daquele que um dia partiu. A chuva, na voz de Luiz Gonzaga, ultrapassa o fenômeno meteorológico, sendo a superação do sentido do que é a saudade.

#### 4.3 A Saudade amarga “Qui Nem Jiló”.

As duas músicas seguintes não fazem parte dos grandes sucessos da carreira do “Rei do Baião”, são respectivamente: Saudade Dói e Saudades de Helena. Pois lembremos que na medida em que as dificuldades de sobrevivência começam a aflorar no ser humano migrante a dor da saudade, o desejo de voltar a sua terra natal voltar, e reencontrar o seu amor, perto dela ficar e nunca mais se separar eclode com mais força.

Saudade Dói

Composição: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Lalaiá, lalaiá

Lalaiá, lalaiá

Ai, ai, ai, ai

**Saudade** dói

Se é bom pra sentir

Pra curtir, pra sonhar

Vejam só mais que som

Que o meu fole dar

Se é dengo a roer

Que tu quer recordar

Tamos aí com meu fole

Pra te ajudar

Lalaiá, lalaiá

Lalaiá, lalaiá

Ai, ai, ai, ai bis

Desta forma este espaço que ao mesmo tempo traz lembranças de amor, se transforma em dor, em um universo de saudade, ao qual o sonhar é associado às mulheres, que procuram iluminar mesmo de forma singela e distante a vida do seu amado.



Ficando a espera muitas vezes, de alguém que disponibilizem um pouco de tempo para expressar a aflição daquele que está tomado pela saudade. A tomada do espaço desse ser nordestino que fica a espera de notícias de seu amado, de chuva para a plantação e para os animais, ficando a espera da esperança fomentada pela saudade.

Nesse momento a mulher representa o fruto do ser nordestino, diante da saudade que todos os nordestinos sentem daqueles que partiram para o “sul”. Como não sentir a dor da saudade de um ser que partiu em busca de um destino incerto, aquele que um dia jurou nunca se separar da família, agora partindo para longe de nossa presença, fazendo surgir o medo que estes migrantes não voltem invade o interior dos que ficam, só lhe resta a presença da saudade.

Saudade esta, sentida por todos aqueles que vivem longe daqueles que amam, mas que precisam deixar o seu coração no Nordeste. Esta situação de saudade eterna, próxima à melancolia, do sentimento de perda, de condição última do ser terminou sendo cantada em versos e prosa pelos baiões de Gonzaga.

#### Saudades de Helena

Composição: Luiz Gonzaga e Antonio Barros

**Saudade** ta me matando  
Helena vem me buscar  
Eu passo as noites chorando  
E os dias passo a chorar

Sem Helena a minha vida  
É tristeza, é solidão  
É seca braba no norte  
É morrer na inundação  
É brincar com a tristeza  
É viver sem poder viver  
É morrer de amor por um beijo  
É a luz dos olhos não ter

O nosso amor é tão grande  
Maior que o nosso não tem  
Helena me compreende  
Juntinhos vivemos bem  
Mas logo vem a **saudade**

Distantes vamos ficar  
Se Helena fica chorando  
Eu também fico a chorar

Segundo Lima (2008, 35): Helena Neves Cavalcanti, foi muito marcante para a carreira artística de Gonzaga, além do grande amor da vida do cantor. Ela trabalhou como contadora do mesmo a vida toda. Por tudo isso, ela recebeu o apelido carinho de “Madame Baião”.

Sobre Helena, esposa de Gonzaga, Dreyfus (Idem, 124) escreveu: “Nascida em 1926 no Recife, Helena perdera o pai, farmacêutico em Gravatá, quando tinha apenas cinco anos. Chegara no Rio em 1944, com a mãe, (...). Esta se formara em contabilidade e trabalhava então num laboratório farmacêutico. Fora lá onde ouvira falar de Luiz Gonzaga pela primeira vez”.



IMAGEM 05: Dona Helena ao lado de Luiz Gonzaga e familiares.

Disponível em: <[http://www.boamusicaricardinho.com/luizgonzaga\\_97.html](http://www.boamusicaricardinho.com/luizgonzaga_97.html)>

A saudade nos versos é um sentimento doentio, sentido muito presente nas poesias do Romantismo Português, e que também se aproxima da doença que os escravizados que viam para o Brasil sofriam, conhecida como banzo. Que segundo Ribeiro (1957, 207) era “uma moléstia estranha, que é a saudade

da pátria, uma espécie de loucura nostálgica ou suicídio forçado, o banzo, dizima-os pela inanição e fastio, ou os torna apáticos e idiotas”.

O homem que parte para distante de sua amada, deixando com ela o seu coração, o órgão humano que representa o amor e a vida (ver Del Priore, 2006). A saudade que já está presente, antes mesmo da partida. A partir, do instante que o homem deixa seus entes e sua mulher, ele passa a não mais viver, por isso, que ele entrega o seu “coração” aos que ficam, como companhia cotidiana a saudade. “Espaço e tempo são para nós realidades, o resto daquilo que amamos, lugar da única e precária felicidade” (LOURENÇO, Idem, 33).

Sem a mulher querida, o homem não vive. E só a saudade para demonstrar este amor, que aflora a partir da distância. Que na música a saudade é comparada as secas que assolam o Nordeste e que faz o nordestino sofrer, ou seja, um sentimento que afeta a todos, tanto fisicamente, como psicologicamente. Ou até a cegueira, em que limitar a movimentação e percepção do ser humano.

A saudade é, portanto um afeto que chega ou parte sem nos avisar, às vezes, nos faz chorar ou rir. Todavia, estas recordações do passado não são necessárias para sanar o vazio que sentimos dos que partem. Longe do seu lugar, até mesmo uma música faz o migrante chorar, lembrando de tudo que deixou.

Entretanto, não foi criando ainda um medidor da saudade, ou seja, não podemos medir a melancolia provocada pela saudade, pois a afetividade provoca em cada um de nós um sentimento único e intraduzível. Eduardo Lourenço (Idem, 26) explica esse sentimento dizendo: “A saudade é descrita, com perfeita precisão, como uma aflição da alma entre a tristeza, (...) e o prazer. Por outras palavras, inspira umas vezes mais tristeza que prazer, outras mais prazer que tristeza”.

A mulher na música de Luiz Gonzaga, está representando todos aqueles que se sentem invadidos pela saudade daqueles que estão distantes. Onde os problemas serão sanados com o retorno do migrante.

Ao relembrar o passado num tempo presente, a saudade é muito importante, pois entra como elemento de conexão, nos permitindo reviver, relembrar e juntar os sentimentos utilizando a memória como fio condutor. Como enfatiza Lourenço (Idem, 32): “não será a saudade um nome, entre outros, com que se exprime alguma coisa de mais universal-precisamente a dificuldade para todo o ser, feito de tempo”.

No entanto, a saudade é um sentimento presente na memória de todos nós, mas é incomparável, e que sentimos muitas vezes, sem perceber, mas não temos como nos afastar deste sentimento, que nos deixa triste para reviver o que nos é ausente, e feliz quanto conseguimos atenuar ou até fantasia essa necessidade ou ausência. Vejamos o que diz Lourenço sobre isto:

A memória oferece-nos assim o que passou como se existisse, e a imaginação são, como se dizia, uma espécie de “faculdade” da alma, maneiras de encerrar os seus modos de representação. A saudade não é da ordem da representação, mas da pura vivência. (Op. Cit, 32-33).

Portanto, para Albuquerque Jr. (2001, 65): “a saudade é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo espaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si”, ou dos territórios que foram criados para o ser humano. Como é o exemplo da instituição da Região Nordeste, enquanto espaço da saudade. Sendo assim, “Ele (Luiz Gonzaga) demarcou as fronteiras do território nordestino” (Op. Cit, 182).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre música num trabalho acadêmico de História representou um desafio, devido às dificuldades da leitura do texto melódico, e os sentidos polissêmicos das canções.

Para realizar este trabalho foi importante a contribuição dos conceitos desenvolvidos pela História Cultural. Suas teorias inspiraram as pesquisas, ao proporcionar uma melhor compreensão do objeto a ser estudado; no caso: um estudo sobre a saudade na música de Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”.

Como fonte para o historiador, a música permite múltiplos olhares e, por isso, leituras diversas. Muitas vezes, as interpretações que fazemos de suas letras, difere do sentido que o compositor ou cantor lhes atribuiu. As manifestações artísticas em geral, e a canção em particular, parecem tomar vida própria, na medida em que extrapolam as intenções de seus produtores.

A pesquisa mostrou que os baiões de Gonzaga, passaram a ser um produto símbolo da região nordestina, a partir da segunda metade da década de 1940. Usando o rádio como meio difundidor de suas músicas, e os migrantes nordestinos como público alvo de suas canções. Portanto, o ritmo tornou-se divulgador da sensibilidade e da afetividade cultural de um povo.

Por não ter formação em música ou até mesmo conhecimento básico para lidar com a estruturação melódica, nessa pesquisa, me ative a tentar trabalhar com o texto musical, ou seja, com a letra.

Em suma, o Nordeste é a região em que a saudade se manifesta há muito tempo. Um espaço em que a afetividade é um delimitador do espaço, ou seja, um símbolo. Em que a história serve para conectar temporalidades e espacialidades múltiplas; interpretando representações, discursos e, no nosso caso sentimento de saudade. E que Luiz Gonzaga ajudou a construir esse Nordeste no imaginário dos nordestinos que têm as marcas da saudade em seu ser.

## 6 REFERÊNCIAS CONSULTADAS.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. 2ª Ed. São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Nos destinos de fronteira**: história, espaços e identidade regional. Recife: Bagaço, 2008.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar**: As fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2007. (coleção Preconceitos; v. 3).

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **História: a arte de inventar o passado**. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. As Sombras do Tempo: A saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. In: Marina Haizenreder Ertzogue e, Temis Gomes Parente (orgs.). **História e Sensibilidade**. Brasília: Paralelo 15, 2006.

ANDRADE, Manuel Correia de. **A Terra e o Homem no Nordeste**. 4ª Ed. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1980.

BLOC, Marc. **Introdução à História**. Tradução Maria Manuel Miguel e Rui Grácio. 2ª Ed. Lisboa: Europa-América, 1974.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929 - 1989)**: a Revolução Francesa da Historiografia. Tradução Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **O que é História Cultural?**. 2ª ed. Tradução Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed, 2008.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1974.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. 2ª Ed. São Paulo: Ática, 1989, (Série Princípios).

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma sociologia do Dilema Brasileiro**; 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DIAS, Jorge. **O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1995.

**Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira**, disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>>.

DREYFUS, Dominique. **Vida do Viajante a Saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. São Paulo: Biscoito Fino, 2002.

FEBVRE, Lucien. **Combates pela História**. 3ª Ed. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução Bernardo Leitão [et all]. 5ª Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LIMA, José Cunha. **Luiz Gonzaga, o Baião e o Nordeste: Construção da Identidade Nordestina na Década de 1950**. Monografia (Licenciatura Plena em História – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, Guarabira/PB), 2008.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade: Seguindo de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARIZ, Vasco. **A Canção Popular Brasileira**. 7ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 2006.

MARQUES, Roberto. Nordestinidade, música e desenraizamento ou eram os tropicalistas nordestinos? In: Emerson Giumbelli; Júlio Cesar Valladão Diniz e Santuza Cambraia Naves (Orgs.). **Leituras Sobre Música Popular: Reflexões Sobre Sonoridades e Cultura**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**, ANPUH / Humanidades / FAPESP, 2000, 20/39, p. 203 – 221. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttex&pid=s0102-01882000000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=s0102-01882000000100009)>



PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

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

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. Fontes Audiovisuais: A História depois do papel. In: Carla Bassanezi Pinsky (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga o Matuto que conquistou o Mundo**. 3ª Ed. Recife: Editora Comunicarte, 1991.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

PORTELA, Patrícia de Oliveira. **Apresentação de trabalhos acadêmicos de acordo com as normas de documentação da ABNT: Informações básicas**. Uberaba: UNIUBE, 2005.

RIBEIRO, João. **História do Brasil**. 16ª Ed. Rio de Janeiro. Livraria São José, 1957.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. **Música Popular um Tema em Debate**. 3ª Ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

VARGENS, João Baptista M. (Org.). **Notas Musicais Cariocas**. Petrópolis: Vozes, 1986, (coleção Debates Culturais).

VIANA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995.

VIANNA, Letícia C.R. **Bezerra da Silva Produto do Morro: Trajetória e obra de um Sambista que não é santo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1999.

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em Movimento: Música, Festivais e Censura**. 4ª ed. São Paulo: Olho d'água, 1999.

## **DISCOGRAFIA**

**No Meu Pé de Serra**. GONZAGA, L. e TEIXEIRA, H. Intérprete: Luiz Gonzaga. Xote. RCA, 1946.

**Qui Nem Jiló**. GONZAGA, L. e TEIXEIRA, H. Intérprete: Luiz Gonzaga. Baião. RCA, 1950.

**Saudade Dói**. TEIXEIRA, H. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA, 1957.

**Saudades de Helena**. GONZAGA, L. e BARROS, A. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA, 1958.

**ANEXOS**



Imagem 06: Xisto Bahia Compositor do Lundu “Isto é Bom”.

Disponível em: [http://www.beakauffmann.com/mpb\\_5.html](http://www.beakauffmann.com/mpb_5.html)



Imagem 07: Bahiano Cantor do Lundu “Isto é Bom”. Disponível

em: [http://blogdogutemberg.blogspot.com\(2008/12\)bahiano.html](http://blogdogutemberg.blogspot.com(2008/12)bahiano.html)



Imagem 08: Donga Cantor e Compositor do Primeiro Samba Gravado no Brasil.

Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/seppir/informativos/semana04\\_10dezembro2004.html](http://www.planalto.gov.br/seppir/informativos/semana04_10dezembro2004.html)



Imagem 09: Tia Ciata Matriarca do Samba Brasileiro.

Disponível em: <[http://mol-tagge.blogspot.com/2009\\_05\\_27\\_archivo.html](http://mol-tagge.blogspot.com/2009_05_27_archivo.html)>

