

“Sul maravilha”: experiências diaspóricas nordestinas na música popular brasileira das décadas de 1960 e 1970



Capas de discos de Dorival Caymmi (1954), Tom Zé (1972) e Moraes Moreira (1980). Montagem.

André Rocha Leite Haudenschild

Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), realizando estágio de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) com apoio do CNPq. Autor de *Alegria selvagem: a lírica da natureza em Tom Jobim*. São Paulo: Olho D'Água, 2010. arsolar@gmail.com

“Sul maravilha”: experiências diaspóricas nordestinas na música popular brasileira das décadas de 1960 e 1970*

“Wonderful South”: Northeastern diaspora experiences in Brazilian popular music in the 60’s and 70’s

André Rocha Leite Haudenschild

RESUMO

Este artigo pretende identificar a constituição de uma tópica que se propaga como uma longa tradição literomusical em nossa canção popular: a experiência diaspórica vivenciada por compositores majoritariamente nordestinos em seus trânsitos migratórios aos centros urbanos protagonistas do processo de modernização nacional, no decorrer do século XX, e que vai se manifestar como uma tensão civilizatória entre os universos culturais do “sertão” e da “metrópole”, entre as décadas de 1960 e 1970. Nessa linha, tomaremos como objeto de análise um conjunto de canções para buscarmos entender essa experiência diaspórica como uma temática germinal na música popular brasileira, atrelada à invenção do “sertão” como um “espaço de memória”, físico e imaterial.

PALAVRAS-CHAVE: diáspora nordestina; história cultural; música popular brasileira.

ABSTRACT

The article aims at identifying the creation of a topic that is disseminated as a long literary and musical tradition within our popular song: the diasporic experience of composers (mainly from the Brazilian Northeast) during their migration to the urban centers that were the protagonists of national modernization throughout the twentieth century, which will manifest itself as a civilizing tension between the cultural universes of “sertão” and “metropolis” in the 1960s and 1970s. The object of this analysis is a set of songs, based on which we try to understand this diasporic experience as a germinal theme in Brazilian popular music linked to the invention of “sertão” as a physical and immaterial “space of memory” as well as the manifestation of a symptomatic “malaise of civilization” that will become widespread in the Brazilian popular song from the mid-1960s on.

KEYWORDS: diaspora; cultural history; Brazilian popular music.

* Este artigo toma como base resultados parciais de pesquisa de pós-doutorado em andamento que conta com financiamento do CNPq (bolsa PDJ), sob a supervisão do Prof. Dr. Adalberto Paranhos.

¹ CAPINAN, José Carlos. Capinan: entrevista com Hamilton Almeida. In: JOST, Miguel e COHN, Sérgio (orgs.). *O bondinho*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008, p. 127.

² A expressão “Sul maravilha”, cunhada pelo cartunista mineiro Henfil no jornal *O Pasquim*, em meados dos anos 1970, alude ao imaginário social de toda uma geração de migrantes provindos das regiões Norte e Nordeste do país. Sujeitos em trânsito que se trasladaram para as principais capitais do Sudeste movidos pelo desejo de melhores condições de sobrevivência e pela atração da propaganda desenvolvimentista do regime militar nesse período.

³ Ver BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 37 e 38.



E se você examinar direito, de onde vem esse contingente de criadores? [...] Eles já comeram tudo e já chegam aqui prontos pra explodir, mesmo. É aqui que começa a batalha. [...] Os caras chegam nômades, entram na tua cozinha pra comer, devorar o que tiver lá. E os assentados querem que você peça licença, que tenha paciência, que tenha vergonha de pedir, seja humilde, entendeu? Mas já não somos como na chegada de Caetano, calados e magros esperando o jantar. Este pessoal que chega pensa muito melhor que o pessoal que já tá aqui. Chega de todo lugar, Minas, Bahia, Manaus, Recife, Pernambuco. Chega de tudo quanto é interior. Chega como nuvem de gafanhoto devorando tudo.¹

O depoimento do poeta e compositor baiano, José Carlos Capinan, realizado em 1972, é oportuno para se entender o impacto da chegada

de uma nova geração de cantores e compositores, majoritariamente nordestinos, ao tão almejado “Sul maravilha” durante as décadas de 1960 e 1970 em nosso país.² Sua indagação sobre “de onde vem esse contingente de criadores”, que “já comeram de tudo e já chegam aqui prontos pra explodir?”, alude ao conceito de *locus* de enunciação, o qual constata que a construção do sujeito discursivo não é apenas uma relação entre um “eu” e um “outro”, mas se dá através de um processo de hibridização entre as diferentes culturas do sujeito “colonizador” e do “colonizado”, criando um “terceiro espaço” ambivalente e inerente ao próprio ato de tradução cultural do discurso criativo.³ Ora, não seria o terreno de nossa canção popular ao longo do século XX um terceiro espaço discursivo entre as culturas provindas dos meios rurais, sertanejos e nordestinos (de certo modo, um mundo ainda a ser “colonizado”) e as culturas metropolitanas do mundo urbano (“colonizador”), local privilegiado dá onde emerge o hibridismo de diversas identidades poético-musicais em trânsito?⁴

A afirmação de que “já não somos como na chegada de Caetano, calados e magros esperando o jantar”, faz referência a duas canções desse período. A primeira delas é “No dia em que eu vim-me embora”, poema de Caetano Veloso musicado por Gilberto Gil.⁵ Sua gravação inicia-se com a sonoridade lúgubre de um órgão elétrico enquanto a voz de Caetano tece uma sinuosa melodia de notas longas: “No dia em que eu vim-me embora/ Minha mãe chorava em ai/ Minha irmã chorava em ui/ E eu nem olhava pra trás/ [...] Afora isto ia indo, atravessando, seguindo/ Nem chorando, nem sorrindo/ Sozinho pra capital”. Trata-se de uma canção que vai além da mera “ilusão autobiográfica” de seus autores baianos, pois ela afirma o sentimento de contrariedade dessa experiência diaspórica em direção ao universo cosmopolita da grande cidade como um destino existencial a ser cumprido inexoravelmente (“Nem chorando, nem rindo/ Sozinho pra capital”).⁶ Sendo que essa “capital” pode ser ouvida tanto como a capital baiana, Salvador, como as duas principais capitais estaduais do país, Rio de Janeiro e São Paulo.⁷ Já a outra canção, “Miserere nobis”⁸, faixa inaugural do álbum tropicalista, dialoga diretamente com o depoimento de Capinan. Ao ouvirmos seu refrão entoado epicamente por Gilberto Gil: “Miserere nobis/ Ora pro nobis/ É no sempre será, ô iaiá/ É no sempre, sempre serão”, reconhecemos a necessidade da intervenção divina na imutável realidade social brasileira (por sinal, o termo “iaiá” remonta à designação das meninas e das moças durante o Brasil escravocrata). Mas, logo em seguida, a canção pretende vencer essa dura realidade através de suas estrofes: “Já não somos como na chegada/ Calados e magros, esperando o jantar/ Na borda do prato se limita a janta/ As espinhas do peixe de volta pro mar” e “Já não somos como na chegada/ O sol já é claro nas águas quietas do mangue/ Derramemos vinho no linho da mesa/ Molhada de vinho e manchada de sangue”. Assim, essa é uma canção que denuncia metaforicamente a necessidade de alimento cultural (“Nas bordas do prato se limita a janta”) e de uma necessária utopia revolucionária (“Derramemos vinho no linho da mesa”) em total sintonia com alguns dos principais preceitos glauberianos.⁹ O verso “Já não somos como na chegada”, ao ser reiterado no decorrer da canção, denota que está em curso uma mudança radical na situação de passividade e de miserabilidade da realidade apresentada no início da canção. Como sabemos, irá persistir um propalado sentimento de resistência do sujeito poético-musical nas canções de protesto desse período, que se vai manifestar como uma forma de se acreditar coletivamente em

⁴ Para Hall, “na situação da diáspora, as identidades tornam-se múltiplas” por serem, socialmente e culturalmente, “celebrações móveis”. HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 27. Ver HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, p. 13, respectivamente. Nesse sentido, deve-se entender a fecunda versatilidade destes “cantautores” nordestinos como tradutores de múltiplas identidades, pois assim como os mediadores culturais afrodescendentes advindos das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais, eles “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas”. *Idem, ibidem*, p. 89.

⁵ “No dia em que eu vim-me embora” (Caetano Veloso e Gilberto Gil). Caetano Veloso. LP *Caetano Veloso*, Philips, 1968.

⁶ A origem etimológica do termo “diáspora” é grega (*diásporein*), cuja palavra significa “semear” e relaciona-se à “dispersão”. O termo define o deslocamento migratório de grandes massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias áreas de acolhimento distintas. Cf. BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005, p. 23 (Coleção Fundamentum, n. 12).

⁷ Sobre as origens culturais distintas de Gil e Caetano, o primeiro deles faz uma reflexão elucidativa sobre o que era o mundo “interior” de Caetano e de Maria Bethânia, sua irmã mais nova: “Era um interior diferente do meu, o meu interior era o interior da caatinga, da cultura do couro, do gado, do boiadeiro, e o deles era o da cultura do Recôncavo Baiano, a cultura do dendê, a que só vou ter acesso depois, a partir dos primeiros anos em Salvador, através da culinária, das festas”. *Apud* ZAPPA, Regina (org.). *Gilberto Gil bem perto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 51.

⁸ “Miserere nobis” (Gilberto Gil e Capinan). LP *Tropicália ou panis et circenses*, Philips, 1968.

⁹ Ver Eztetyka da fome (1965).

In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilmes, 1981.

¹⁰ Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 95.

¹¹ Cf. PASCHOAL, Márcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará*: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo. Rio de Janeiro: Lumiar, 2000.

¹² Cf. NUZZI, Vitor. *Geraldo Vandré*: uma canção interrompida. São Paulo: Kuarup, 2015.

¹³ Os números apontados entre parênteses referem-se ao ano no qual cada compositor elencado “desceu” ao “Sul maravilha”.

¹⁴ *Apud* GALVÃO, Luiz. *Anos 70*: novos e baianos. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 24.

¹⁵ “Façanha do Bando” (Almirante). Bando de Tangarás. Disco 78 rpm, Parlophon/Odeon, 1929. Essa canção ficou também conhecida como “Vamos falar do Norte” e foi gravada pelo Bando de Tangarás (grupo vocal e instrumental fundado por João de Barro, Alvinho, Henrique Brito, Almirante e Noel Rosa), naquele que é considerado como o primeiro longa-metragem musical brasileiro, o filme *Coisas nossas* (1931), dirigido por Wallace Downey. Ver os capítulos, “Bando de Tangarás” e “Canções sertanejas”, da obra de Almirante, sobre a valorização do regionalismo musical como uma nova moda nos salões cariocas na virada das décadas de 1920 e 1930. DOMINGUES, Henrique Foréis. *No tempo de Noel Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977, p. 43 e 44.

dias melhores em meio à total supressão dos direitos civis imposta pela ditadura militar: o chamado “Dia-que-virá”.¹⁰

Afinal, quando o poeta afirma nos idos de 1972, que “já não somos como na chegada de Caetano”, sendo que esse compositor teria “chegado” no eixo Rio-São Paulo, em 1965, ele quer nos dizer que está em curso na cena musical nacional um criativo banquete antropofágico de uma nova geração de compositores (“como nuvem de gafanhoto devorando tudo”). E essa já seria uma nova geração diaspórica que viria suceder a de Caetano e Gil. Por esse viés, ao remontarmos às décadas de 1930 e 1940, podemos identificar uma primeira geração diaspórica, liderada por Dorival Caymmi (1938) e Luiz Gonzaga (1939), na qual se inclui, entre muitos outros, os paraibanos, Jackson do Pandeiro (1954) e Sivuca (1955), o pernambucano, Dominginhos (1954), e João do Vale (compositor maranhense que chegou ao Rio de Janeiro, em dezembro de 1950, para trabalhar como pedreiro após uma intrépida jornada de alguns anos desde sua terra natal, passando pelos estados do Piauí, da Bahia e de Minas Gerais).¹¹ Assim como, uma segunda leva migratória que identificamos como a segunda geração diaspórica, composta, entre outros, pelos baianos, Tom Zé (1965), Gilberto Gil (1965), Caetano (1965), Capinan (1964), e, bem antes deles, o paraibano Geraldo Vandré, que chegou ao Rio em 1952, no início de sua juventude.¹² E uma terceira geração, composta por: Moraes Moreira (1969), Alceu Valença (1971), Geraldo Azevedo (1971), Fagner (1971), Belchior (1971), Djavan (1972), Ednardo (1972), Vital Farias (1975), Zé Ramalho (1976) e Lenine (1979), entre uma lista infindável de outros artistas.¹³ Cabendo notar que a classificação acima se baseia em matéria publicada no *Jornal da Bahia*, em 14 de setembro de 1969, intitulada: “Os bichos desembarcarão no Sul”, cujo texto nos informa:

Caymmi foi, talvez, o primeiro. Depois dele, João Gilberto e Quarteto em Cy. Era o sul, ‘mundo da música’, atraindo os expoentes que despontavam aqui. Em seguida, num passado mais presente, foram-se Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa e o poeta Capinan. Agora, ‘no presente de fato bem tropical’, Moraes e Galvão, ‘tropicaianos da Nova Bahia’, também foram-se para o sul. E com eles toda uma escola [...], que Caetano e Gil ajudaram a fundar, também se vai.¹⁴

Portanto, compreenderemos os processos identitários dessas representações culturais a partir do discurso musical de seus mediadores culturais, compositores nordestinos, que, enquanto sujeitos sociais portadores de uma alteridade subalterna em relação ao mundo cosmopolita, ousaram reinventar as imagens estereotípicas do universo sertanejo através de suas próprias experiências diaspóricas. Cantores e compositores herdeiros do incontornável legado cultural de Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi: ambos artistas nordestinos que, em suas experiências diaspóricas em direção a capital da República, entre os anos 1940 e 50, deslizarão entre os universos culturais do “sertão” e da “metrópole, e foram capazes de se fazer reconhecidos pelos ouvidos de toda a nação.

Antecedentes históricos e musicais

*Quando nós saímos do Norte/ Foi pra no mundo mostrar
Como canta aqui nesta terra/ Um bando de tangarás...
Refrão de “Façanha do Bando”¹⁵*



O processo de industrialização nacional no decorrer do século passado foi marcado por um intenso movimento migratório em direção às principais capitais do Sudeste. Desde o final do século XIX, os habitantes rurais das regiões Norte/Nordeste foram gradativamente desalojados de suas terras pelas condições precárias de subsistência – a estagnação econômica, a perpetuação do coronelismo político e as implacáveis estiagens climáticas – enquanto eram atraídos pela prosperidade econômica de outras regiões do território nacional. Tais fatores foram determinantes para a aceleração do processo migratório nacional a partir dos anos 1930 e, especialmente, a partir da primeira metade da década de 1950, quando essa migração vai se acelerar drasticamente.¹⁶ Segundo a revista *O Cruzeiro*, de outubro de 1955, a liderança entre os retirantes que viajavam por milhares de quilômetros na carroceria de rudimentares caminhões apelidados de “paus-de-arara”, rumo aos maiores centros urbanos do país era a dos baianos (190 mil apenas no estado de São Paulo, mais 45 mil no estado da Guanabara, 47 mil em Goiás e 19 mil no Paraná), seguidos dos pernambucanos, alagoanos e paraibanos. Na abertura dessa mesma matéria se reproduz o grito do motorista de um dos “paus-de-arara”: “ – Quem comprou passagem para o Rio e São Paulo pula logo no caminhão, que nós vamos virá mundo!”.¹⁷

Ao analisarmos os índices do movimento migratório brasileiro desse período, reconheceremos a transição de uma sociedade predominantemente rural para uma sociedade predominantemente urbana, como ocorreu em nosso país entre as décadas de 1960 e 70, como “um fenômeno cultural significativo com reverberações cruciais nas organizações e nas relações sociais”.¹⁸ Trata-se de um processo histórico irreversível, como nota Cascudo ao comentar sobre a mistura que se generalizava entre os meios rurais e urbanos no sertão nordestino, nos idos de 1934, “a transformação é sensível e diária. As estradas de rodagem aproximaram o sertão do agreste. Anulando as distâncias, misturaram os ambientes”.¹⁹ Da mesma forma, os estudos de Antonio Candido sobre a mudança nos padrões de vida no interior paulista entre as décadas de 1940 e 50, que apontam para uma notável instabilidade nas estruturas familiares movida pela crescente urbanização da vida caipira.²⁰ Entretanto, ao contextualizarmos essa transformação do rural ao urbano devemos ter cuidado para não pensarmos nas mudanças de forma linear, “como se após o processo de modernização prevalecesse o novo, e o velho só sobrevivesse como resquício de um tempo anterior”, já que, no âmbito brasileiro, o “primitivo” e o “civilizado” conviveram em diversos momentos.²¹ Portanto, o caminho investigativo que nos interessa trilhar é uma via de mão dupla que possa interligar o trânsito cultural entre o “sertão” e a “metrópole” no discurso literomusical de nossa canção popular em meio aos vestígios de nossa “heterogeneidade multitemporal”: uma criativa heterogeneidade temporal e espacial entendida como o convívio sempre paradoxal do arcaico e do moderno nas sociedades latino-americanas.²²

Assim, tomamos como premissa o entendimento de que a experiência diaspórica vivenciada pelos compositores nordestinos de nossa canção popular – experiência compreendida como trânsito físico e metafórico entre os mundos culturais do “sertão” e da “metrópole” – foi determinante para as elaborações criativas que se estabeleceram em suas obras. Como, por exemplo, a experiência diaspórica de Luiz Gonzaga que, “circulando no eixo das cidades mais modernas do Brasil, tocando nas emissoras de rádio e gravando discos, entrou com o Brasil sertanejo país adentro” logrando rein-

¹⁶ Cf. SINGER, Paul. Migrações internas: considerações teóricas sobre o seu estudo. In: *Economia política da urbanização*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

¹⁷ Apud MARCELO, Carlos e RODRIGUES, Rosualdo. *O fole roncou: uma história do forró*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 69-71.

¹⁸ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 278. No decorrer das décadas de 1960 e 1980, mais de 30 milhões de pessoas abandonaram a vida rural para viver nas cidades e, em 1970, mais da metade da população nacional já era urbana (56%, precisamente). Cf. *Estatísticas históricas do Brasil: séries econômicas, demográficas e sociais de 1950 a 1988*. Rio de Janeiro: IBGE, 1990, p. 36 e 37. Segundo o Censo Demográfico de 2010, apenas 15% da população brasileira ainda residia nas áreas rurais.

¹⁹ CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984, p. 15.

²⁰ Ver CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2001.

²¹ Ver NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 82.

²² Cf. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 72.

²³ RISÉRIO, Antonio. O sertão e muito mais: Luiz Gonzaga e as fronteiras do Nordeste. *Folha de S. Paulo, Caderno Ilustríssima*, 20 out. 2013, p. 6.

²⁴ Ver TROTTA, Felipe da Costa. A reinvenção musical do Nordeste. In: TROTTA, Felipe da Costa, BEZERRA, Arthur Coelho e GONÇALVES, Marco Antonio (orgs.). *Operação Forroco*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010, p. 19.

²⁵ “No meu pé de serra” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Luiz Gonzaga. Disco 78 rpm, Victor, 1946.

²⁶ Por sinal, a obra de Luiz Gonzaga é pródiga em canções diaspóricas. Além de “Asa Branca” (1947), composta também com H. Teixeira, podemos elencar diversas outras como: “Pau de arara” (1952), com Guio de Moraes, “Triste partida” (1964), com o poeta Patativa do Assaré, “Vozes da seca” (1953) e “A volta da Asa Branca” (1950), ambas com Zé Dantas. Cf. MARCONDES, Marcos Antonio. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 3. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000, p. 342 e 343.

²⁷ MORAES, Jonas Rodrigues de. *Sons do sertão: Luiz Gonzaga, música e identidade*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 89.

²⁸ Canção recolhida em Natal, Rio Grande do Norte, em 19 de dezembro de 1928, através da segunda viagem etnográfica de Mário de Andrade pelo Norte e Nordeste do país entre os anos de 1927-1929. O comentário do poeta modernista é pertinente para compreendermos a diáspora nordestina nesse período: “Ultimamente no alto sertão do Rio Grande do Norte, e muito no Ceará também, a emigração pra S. Paulo está grassando. Centenas de homens, do dia para a noite resolvem partir. Partem, sem se despedir, sem contar pra ninguém, partem buscando o eldorado falso que nenhum deles sabe o que é... Vão-se embora, rumando pra sul... Isso Jorge Fernandes está vivendo agora. E isso floresce em poemas de dor, que nem esta marchada” ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 238.

²⁹ Sobre a constituição dos pro-

ventar a cultura musical nordestina em plena sociedade urbano-industrial brasileira de meados do século XX.²³ Mesmo que para isso, o nosso “rei do baião” precisasse conceber uma identificação cultural vinculada à romantização de seu próprio tradicionalismo sertanejo.²⁴ Como assim aludem os versos do xote, “No meu pé de serra”:²⁵ “Lá no meu pé de serra/ Deixei ficar meu coração/ Ai que saudade que eu tenho/ Eu vou voltar pro meu sertão/ No meu roçado trabalhava todo dia/ Mas no meu rancho eu tinha tudo que queria [...]”.²⁶ E será através da vasta produção musical gonzaguiana que o discurso imagético do sertão se potencializará como forma de representação identitária de um amplo imaginário social nordestino, como assim afirma Moraes, “na institucionalização do Nordeste e na criação de uma ‘identidade’ da figura do nordestino que a musicalidade de Luiz Gonzaga torna-se mnemônica, porque produz significados, ganhando concretude na memória coletiva do ouvinte, criando sociabilidades e interagindo no cotidiano como elemento de aprendizagem cultural”.²⁷

A experiência diaspórica nordestina é uma tópica literária bastante longeva em nosso cancionário popular, como demonstra a “Canção da seca”, do poeta e cantador Jorge Fernandes: “Entrou janeiro e o verão danoso/ Sempre aflitivo pelo sertão.../ As cacimbas secas nem merejavam.../ E o moço triste disperançado/ Fez uma trouxa de seus trens.../ De madrugada, sem despedida/ Foi pra cidade// Foi pra São Paulo/ Pras bandas do sul.../ Foi pra São Paulo/ Foi pra um São Paulo/ Que ninguém sabe não...”.²⁸ Por sinal, nessa mesma época, a letra do referido samba do Bando de Tangarás já fazia referência a essa temática, aludindo à prática da cantoria como uma profissão viável e venturosa para a sobrevivência no universo metropolitano da então capital nacional: “Quando nós saímos do Norte/ Foi pra no mundo mostrar/ Como canta aqui nesta terra/ Um bando de tangarás”. Trata-se de uma representação do universo sertanejo-nordestino calcada em uma profunda tradição cultural: a representação do “sertão” sempre atrelada às mazelas sociais da seca. Imagem arquetípica que vem sendo usada como pedra fundamental de um longo processo de construção imagético-discursiva da região sertaneja-nordestina e que remonta aos primórdios da historiografia brasileira, conforme aludem as estrofes finais dessa canção: “Na sepultura, que eu fiz pra minha família/ Tinha um freguês por dia pra se enterrar/ Na minha vez, quando eu cheguei ao pé da cova/ E apesar de ela ser nova, já não tinha mais lugar”.²⁹

Conforme veremos, essa experiência vai se propagar com propriedade em nossa na canção popular até adquirir renovados contornos melopoéticos nos anos 1960 e 1970, como em “Chegança”³⁰, composta para integrar o roteiro musical do show *Opinião*: “Estamos chegando daqui e dali/ E de todo lugar que se tem pra partir// Trazendo na chegança/ Foice velha, mulher nova/ E uma quadra de esperança”. Assim como, em “Coragem pra suportar”³¹, de Gilberto Gil: “Lá no sertão quem tem/ Coragem pra suportar/ Tem que viver pra ter/ Coragem pra suportar...// Ou então/ Vai embora/ Vai pra longe/ E deixa tudo/ Tudo que é nada/ Nada pra viver/ Nada pra dar/ Coragem pra suportar...”. E ainda, em “Curvas do rio”³², de Elomar: “Vô corrê trecho/ Vô percurá uma terra preu podê trabaiá/ Prá vê se dêxo/ Essa minha pobre terra véia discansá// [...] Vô dá um fora/ Só dano um pulo agora/ Em Son Palo/ Triângulo Minêro”. Tratam-se de representações musicais da vida sertaneja-nordestina bem distintas da referida romantização de um sertão mítico. Além desses exemplos musicais, a temática diaspórica persiste com vigor na produção artística nacional: dos

romances regionalistas de 1930, como as obras *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiroz e *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, ao “auto de natal pernambucano”, *Morte e vida Severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto (obra teatral musicada por Chico Buarque, em 1965); ao Cinema Novo, como em *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha (sendo notória a ligação da literatura social de “valorização do autêntico homem do povo brasileiro”, identificado com o sertanejo e com o migrante nordestino, com a filmografia cinemanovista).³³ Até a produção mais recente, como *O homem que virou suco* (1981), de João Batista de Andrade, *O caminho das nuvens* (2003), de Vicente Amorim, e, notadamente, *O homem que engarrafava nuvens* (2009), de Lírio Ferreira, documentário que retrata a trajetória do compositor cearense Humberto Teixeira ao lado de Gonzagão, na venturosa disseminação dos ritmos nordestinos (o xote, o xaxado e o baião) através da indústria cultural nacional nos anos 1940 e 50. Sendo que um bom exemplo da persistência da temática diaspórica é o fato de que uma das principais obras de Teixeira, o baião “Adeus, Maria Fulô”³⁴, cuja gravação original data de 1951, seria regravada com grande sucesso, no final dos anos 1960, pelo grupo de rock, *Os Mutantes*, em um fecundo processo de resignificação que se define como “a dança dos sentidos”.³⁵ Seus versos: “Adeus, vou-me embora meu bem/ Chorar não ajuda ninguém/ Enxugue seu pranto de dor/ Que a seca mal começou// Adeus, vou-me embora Maria/ Fulô do meu coração/ Eu voltarei qualquer dia/ E só chover no sertão”, aludem à tristeza da partida do retirante através da analogia entre o estancamento da lágrima de Maria Fulô e a seca no sertão.

“Eu venho lá do sertão/ E posso não lhe agradar”: a construção das identidades sertanejas-nordestinas

Contando com uma impactante interpretação de Jair Rodrigues, a canção “Disparada”³⁶, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, foi uma das grandes vencedoras do II Festival de Música Popular Brasileira, em 1966, ao dividir o seu primeiro lugar com a marchinha entoada por Chico Buarque e Nara Leão, “A banda”, sendo que sua narrativa possui uma fecunda carga simbólica para ilustrarmos a construção das múltiplas identidades do universo sertanejo-nordestino, cujo homem possui as marcas rudes de uma natureza sempre hostil. Sua estrofe inicial, “Prepare o seu coração/ Pras coisas que eu vou contar/ Eu venho lá do sertão/ E posso não lhe agradar”, exprime a vontade desse sertanejo em revelar a alteridade de seu lugar de origem: o sertão como um genuíno “lugar de memória”.³⁷ Sendo que a referência espacial ao “lá do sertão” está apontando para um distanciamento espaço-temporal que justifica a pertinência da territorialidade deste enunciador: aquele que pertence a um lugar “outro” (o “sertão”) e, além disso, tem plena consciência dessa alteridade (“E posso não lhe agradar”). Trata-se do que Bordieu chama de uma “lógica propriamente simbólica da distinção”, “em que existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente e em que, por outras palavras, a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença”.³⁸ Na estrofe seguinte, “Aprendi a dizer não/ Ver a morte sem chorar/ E a morte, o destino, tudo/ A morte e o destino, tudo/ Estava fora do lugar/ Eu vivo pra conservar”, se nota que a capacidade heroica deste sertanejo será potencializada

cessos identitários das representações sertanejas e a “invenção do sertão” na construção do imaginário social brasileiro, ver MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um “outro” geográfico. *Terra Brasilis*: Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica, n. 4 e 5, USP, 2003 e VIDAL E SOUZA, Candice. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: EdUFG, 1997.

³⁰ “Chegança” (Edu Lobo e Oduvaldo Viana Filho). Nara Leão. LP *Opinião de Nara*, Philips, 1964.

³¹ “Coragem pra suportar” (Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP *Gilberto Gil*, Philips, 1968.

³² “Curvas do rio” (Elomar Figueira Mello). Elomar. LP *Na quadrada das águas perdidas*, Marcus Pereira Discos, 1979.

³³ Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 78.

³⁴ “Adeus, Maria Fulô” (Humberto Teixeira e Sivuca). Os Mutantes. LP *Os Mutantes*, Polydor, 1968.

³⁵ Cf. PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, UFU, 2004, p. 23.

³⁶ “Disparada” (Geraldo Vandré e Théo de Barros). Jair Rodrigues. LP *Viva o Festival da Música Popular Brasileira*, Artistas Unidos/Rozenblit, 1966.

³⁷ O conceito de “lugar de memória”, de Pierre Nora, nos ajuda a investigar as representações dialéticas do “sertão” a da “metrópole” no contexto nacional. Enquanto a “metrópole” pode ser reconhecida como o território real e palpável da modernidade, o “sertão” vem se constituindo em nossa cultura como sendo um “lugar de memória” físico e, principalmente, mítico e imaterial. Pois ele é a representação de “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade”, NORA, Pierre *apud* ENDERS, Armelle. *Les lieux de mémoire, dez anos depois*. *Revista Estudos Históricos*,

n. 11, Rio de Janeiro, Cpdoc/FGV, 1993, p. 133. Aliás, não seria esse “sertão” mítico e, ao mesmo tempo, real, a própria expressão manifesta de uma experiência diaspórica que insiste em se alojar no cerne do imaginário social brasileiro? Como assim ecoa na voz de Riobaldo: “O sertão está em toda parte...”. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 24.

³⁸ BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989, p. 129. Um outro exemplo dessa distinção identitária sertaneja como “afirmação de uma diferença” é o baião “A, B, C do Sertão”, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas: “Lá no meu sertão/ Pros caboclo lê/ Tem que aprender/ Um outro ABC// O jota é ji/ E o éle é lê/ O ésse é si/ Mas o erre tem nome de ré”.

³⁹ MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e cultura: história, cidade e trabalho*. São Paulo: Edusc, 2002, p. 23.

⁴⁰ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, São Paulo, USP, 1991, p. 184.

⁴¹ FARIAS, Vital. Encontro Lucy Clã Brasil e Vital Farias no Sítio Cantinho. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=Dudi0uLxonM>>. Acesso em 10 set. 2016. Depoimento do autor.

⁴² Esse ressentimento também pode ser notado no depoimento de outro artista diaspórico, Tom Zé, ao comentar sobre a fase inicial de sua vida na metrópole paulistana: “Tudo indicava que nós, nordestinos, éramos particularmente mal-olhados...”. ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*: Tom Zé. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 114.

⁴³ “Canção nordestina” (Geraldo Vandré). Geraldo Vandré. LP *Geraldo Vandré*, Audio Fidelity, 1964.

⁴⁴ CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 207.

⁴⁵ “Candeeiro encantado” (Lenine e Paulo César Pinheiro). Lenine. CD *No dia em que faremos contato*, Sony/BMG, 1997.

pelo arranjo musical da canção, cujo andamento rítmico mais acelerado e a introdução de uma instrumentação mais vigorosa dotam-na de uma ambientação quase épica em plena sintonia com sua narrativa poética. Afinal, em sua missão de se fazer justiça (“Eu vivo pra consertar”), esse sertanejo vai ganhar cada vez mais consciência de sua própria subjugação (“E as visões se clareando/ Até que um dia acordei”), no caso, as agruras do coronelismo nordestino evocadas pelos latifundiários “donos de gado e gente” (Então não pude seguir/ Valente em lugar tenente/ E dono de gado e gente/ Porque gado a gente marca/ Tange, ferra, engorda e mata/ Mas com gente é diferente). Porém, em seu desfecho, “Mas o mundo foi rodando/ Nas patas do meu cavalo/ E já que um dia montei/ Agora sou cavaleiro/ Laço firme e braço forte/ Num reino que não tem rei”, esse mesmo sertanejo, ao passar da condição de “boi” a “boiadeiro”, vai se tornar um “cavaleiro” como a afirmação de sua “cultura de resistência”: uma cultura onde “a luta pela sobrevivência e a improvisação tomaram feições de atitudes políticas, formas de conscientização e manifestações espontâneas de resistência”.³⁹

Ao concordarmos com Chartier em sua análise de que são “as estratégias simbólicas que determinam posições e relações, e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade”,⁴⁰ entenderemos a construção das identidades sertanejas em suas lutas de representação como hierarquização da estrutura social, uma vez que tais identidades são construídas histórica e culturalmente e, além disso, perpassam a reivindicação de um discurso que possa superar o estigma de uma alteridade nordestina supostamente subalterna. Como assim expressa o cantador paraibano, Vital Farias: “Todos nós nordestinos cogitamos a mesma coisa e Gonzaga ajudou muito nesse sentido. De mostrar que nós temos a mesma dor, o mesmo sofrimento, a mesma pereba na perna doendo. E não tem remédio que cure enquanto a grandeza da vida não curar essa gangrena...”.⁴¹ Um depoimento esclarecedor para se entender esse “ressentimento” como marca da identidade cultural nordestina e como uma ferida acesa no peito do homem sertanejo, que foi por séculos vitimado por uma deficiente organização política-social em âmbitos municipais, estaduais e federais.⁴² Como assim entoa outra obra de Vandré, a “Canção nordestina”⁴³: “Que sol quente que tristeza/ Que foi feito da beleza/ Tão bonita de se olhar/ Que é de Deus da Natureza/ Se esqueceram com certeza/ Da gente deste lugar”. E essa seria, de certo modo, uma mácula civilizatória entre o “sertão” e a “metrópole” que já estava inscrita dialeticamente no conhecido aforisma euclidiano: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”.⁴⁴ E ela está também expressa nas estrofes de “Candeeiro encantado”⁴⁵, de Lenine e Paulo César Pinheiro: “Falta o cristão aprender com São Francisco/ Falta tratar o Nordeste como o Sul/ Falta outra vez Lampião, Trovão, Corisco/ Falta feijão invés de mandacaru, falei?// Falta a nação acender seu candeeiro/ Faltam chegar mais Gonzagas lá de Exú/ Falta o Brasil de Jackson do Pandeiro/ Maculelê, Carimbó, Maracatu// É Lamp, é Lamp, é Lamp/ É Lampião/ Meu candeeiro encantado”.⁴⁶ Assim, pode-se afirmar que há uma identidade nordestina na medida em que ela foi sendo reconhecida e legitimada como tal, enquanto suas representações culturais circularam socialmente,⁴⁷ através de um longo processo de “fabricação do folclore” – naquilo que hoje chamamos de cultura popular nordestina – iniciado por uma safra de intelectuais nordestinos que, a partir dos anos 1920 e 30, “estimulados pela preocupação instaurada pelo movimento romântico de

encontrar as raízes da nacionalidade, [...] vão inventar o povo e o popular e inventariar o que seriam suas representações culturais e artísticas”.⁴⁸ Sendo que essa busca identitária da cultura nordestina seria também decorrente das transformações subjetivas que essa geração de intelectuais teria sofrido como distanciamento cultural de um mundo rural e patriarcal, em franco declínio face ao mundo hegemônico das cidades, e do qual somente as classes mais populares manteriam ainda “intactos” e “preservados” seus valores e hábitos como herança cultural de seus antepassados.⁴⁹

“O sul, a sorte, a estrada me seduz...”: o poder simbólico das metrópoles

*Coroné Antônio Bento/ No dia do casamento/ De sua filha Juliana
Ele não quis sanfoneiro/ Foi pro Rio de Janeiro/ Convidou Bené Nunes pra tocar
Neste dia, Bodocó faltou pouco pra “virá”/ Oh lêlê, Oh lálá...
Estrofe inicial de “Coroné Antônio Bento”⁵⁰*

Conforme constatamos a experiência diaspórica vai se manifestar com um legado de grande expressão poética-musical em nossa canção popular, a partir dos anos 1940 e 1950, passando a adquirir novos contornos melopoéticos durante as décadas de 1960 e 1970, através das vozes de uma safra renovada de músicos nordestinos naquilo que podemos chamar de “artistas diaspóricos herdeiros de Luiz Gonzaga”. Cantores e compositores que migraram e desenvolveram suas carreiras musicais no eixo Rio-São Paulo, entre os anos 1960 e 1970, constituindo assim uma segunda geração diaspórica em relação à geração de Gonzagão e Dorival Caymmi, sendo composta por Geraldo Vandré, Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto e Capinan, entre muitos outros. E, na década seguinte, vai se constituir uma terceira geração diaspórica composta por Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Fagner, Belchior, Djavan, Ednardo, Vital Farias e Zé Ramalho, entre diversos outros compositores. Cabendo lembrar que no processo de constituição dessa diáspora nordestina haverá sempre uma vinculação estreita entre a experiência diaspórica e a construção das identidades culturais de cada um desses artistas, a partir de significados e posições relacionais em constante transformação, pois no universo literário da canção popular essas posições relacionais são sempre móveis e flutuantes, como ouvimos na voz do forrozeiro, Luiz Wanderley:⁵¹ “Coroné Antônio Bento/ No dia do casamento/ Da sua filha Juliana/ Ele não quis sanfoneiro/ Foi pro Rio de Janeiro/ Convidou Bené Nunes pra tocar/ Nesse dia Bodocó/ Faltou pouco pra virar...”. Trata-se de uma letra que remete ao crescente fluxo cultural da metrópole ao universo sertanejo em meados do século XX, ao demonstrar a propagação poderosa da vida metropolitana pelo interior do país (no caso, a música de um conhecido pianista carioca dos anos 1940 e 50, Bené Nunes⁵²). Aqui a substituição da “sanfona” pelo “toque do piano” seria capaz de deixar os participantes do casamento de Juliana muito mais animados do que se estivessem ouvindo um tradicional trio de forró com sanfona, zabumba e triângulo. Ou seja, temos aqui a clara sensação de a metrópole está chegando nas franjas do sertão ao transgredir a tradição cultural sertaneja, afinal, conforme vão se anulando as



⁴⁶ Para Bordieu, a reivindicação do discurso regionalista é uma resposta à própria estigmatização que produz este território dá onde ela nasce. “E, de fato, se a região não existisse como espaço estigmatizado, como ‘provincia’ definida pela distância econômica e social (e não geográfica) em relação ao ‘centro’, quer dizer, pela privação do capital (material e simbólico) que a capital concentra, não teria que reivindicar a existência: é porque existe como unidade negativamente definida pela dominação simbólica e econômica que alguns dos que nelas participam podem ser levados a lutar para alterarem a sua definição, para inverterem o sentido e o valor das características estigmatizadas, e que a revolta contra a dominação em todos os seus aspectos - até mesmo econômicos - assume a forma de reivindicação regionalista”. BORDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁷ Cf. PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo”* Erundina. São Paulo: Cortez, 1992, p. 168.

⁴⁸ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste*. Recife/ São Paulo: Massagana/ Cortez, 1999, p. 144.

⁴⁹ *Idem*. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 62.

⁵⁰ “Coroné Antônio Bento” (Luiz Wanderley e João do Vale). Luiz Wanderley. LP *Baiano burro nasce morto*, Chantecler, 1960. Esse baião seria regravação, após uma década, como faixa de abertura do disco de estreia de Tim Maia, o LP *Tim Maia*, Polydor, 1970.

⁵¹ Luiz Wanderley, cantor e compositor alagoano, chegou ao Rio de Janeiro em meados dos anos 1940, logrando sucesso como cantor de um vasto repertório de emboladas, baiões e cocos satíricos durante os anos 1950 e 60, seguindo o estilo de Jackson do Pandeiro. Cf. ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Faperj/Instituto Cravo Albin. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso em 10 out. 2016.

⁵² Bené Nunes, exímio pianista carioca que atuou em diversos filmes nacionais durante as décadas de 1940 e 50, tendo participado ativamente como mediador cultural do movimento da Bossa Nova. Cf. MARCONDES, Marcos Antonio, *op. cit.*, p. 578.

⁵³ No texto da capa dupla interna desse disco, Ednardo e Rodger Rogério, seu parceiro musical na época, deixaram um recado sobre o processo de criação do mesmo: “Enfim comemos muito a cultura nacional e sempre querendo que a “comida” fosse melhor. Continuamos nesse banquete, mas, começamos a botar os pratos na mesa para distribuir o nosso angu...” LP *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – pessoal do Ceará*, Continental, 1973. Metáforas que confirmam o depoimento de Capinan sobre esse “contingente de criadores”, que chegavam para se sentar à mesa de um revisitado banquete antropofágico em plenos anos 1970. Ver CAPINAN, José Carlos, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁴ “Carneiro” (Ednardo e Augusto Pontes). Ednardo. LP *O romance do pavão misterioso*, RCA Victor, 1974.

⁵⁵ Cantor e compositor natural de Irará, do pequeno município baiano pertencente à região de Feira de Santana. Sua chegada em São Paulo aconteceu em 1965, por conta de sua participação no espetáculo *Arena canta Bahia*, com direção teatral de Augusto Boal, realizado no Teatro Brasileiro de Comédia, com Gil, Gal Costa, Caetano, Bethânia, Piti, Roberto Molim e Jards Macalé. Cf. ZÉ, Tom, *op. cit.*

⁵⁶ “Parque industrial” (Tom Zé e Gilberto Gil). Tom Zé. LP *Tom Zé*, Rozemblit, 1968.

distâncias físicas e simbólicas, e os ambientes entre esses mundos vão se misturando. E, é claro, estamos novamente diante de uma luta de representação simbólica associada à hierarquização da estrutura social, pois chamar Bené Nunes pra tocar no sertão pernambucano de Bodocó é algo somente para quem tem muito dinheiro.

De fato, o impacto causado pela experiência diaspórica acarretou em profundas transformações da vida de seus atores sociais que precisavam se adaptar à nova realidade dos principais centros urbanos nacionais, pois a experiência urbana nas metrópoles exercia desde sempre uma forte atração social, cultural e financeira, com a necessidade desses artistas se estabelecerem profissionalmente no mercado fonográfico nacional, sediado no eixo Rio-São Paulo. Neste sentido, é bastante sintomático o nome do primeiro LP do cantor e compositor cearense Ednardo: *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – pessoal do Ceará*.⁵³ Em sua faixa de abertura, “Ingazeiras”, composta em homenagem ao artista plástico Aldemir Martins, Ednardo vai ao assumir o eu-lírico desse pintor nascido em Ingazeiras (pequeno vilarejo do Vale do Cariri, distante a quase 500 quilômetros da capital cearense): “Nasci pela Ingazeiras/ Criado no ôco do mundo/ Meus sonhos descendo ladeiras/ Varando cancelas, abrindo porteiras// Sem ter o espanto da morte/ Nem do ronco do trovão/ O sul, a sorte, a estrada me seduz// É ouro, é pó/ É ouro em pó que reluz”. Uma estrofe que, além de fazer referência à biografia do artista sertanejo (pois esse cantor teria mudado para a capital paulista na década de 1940, em busca de maior expressão nacional para sua arte), se confunde com a própria trajetória do cantor que chegou ao Rio, no ano de 1972, após uma carreira de sucesso em Fortaleza, sua cidade natal. Afinal, “o ouro” e “a sorte” reluziam na poeira da estrada do “Sul maravilha”, como assim ecoa no baião de sua autoria, “Carneiro”⁵⁴: “Amanhã se der o carneiro/ O carneiro/ Vou m’imbora daqui pro Rio de Janeiro/ As coisas vêm de lá/ Eu mesmo vou buscar/ E vou voltar em vídeo tapes/ E revistas supercoloridas/ Pra menina meio distraída/ Repetir a minha voz/ Que Deus salve todos nós/ E Deus guarde todos vós”. Pode-se notar que esse sujeito lírico está aludindo à sua posição periférica em relação à hegemonia cultural do mundo cosmopolita (“As coisas vem de lá”) na vontade de usufruir de seu universo, tendo a esperança de um dia voltar com seu nome estampado nas páginas das “revistas”.

Este poder persuasivo da metrópole – material e simbólico – estará também largamente expresso na obra tropicalista do cantor e compositor baiano, Tom Zé⁵⁵, conforme ouvimos em “Parque industrial”⁵⁶: “Tem garotas-propaganda/ Aeromoças e ternura no cartaz/ Basta olhar na parede/ Minha alegria num instante se refaz// Pois temos o sorriso engarrafado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente requeitar e usar”, e ainda mais explicitamente em “Menina Jesus”⁵⁷, cujos versos se referem sobre a possibilidade do retorno para a terra natal: “Só volto lá a passeio/ No gozo do meu recreio/ Só volto lá quando puder/ Comprar uns óculos escuros/ Com um relógio de pulso/ Que marque hora e segundo/ Um rádio de pilha novo/ Cantando coisas do mundo pra tocar”. E a canção, em seguida, vai enumerar os almejados bens de consumo da cidade grande: “botar filho no colégio”, “dar picolé na merenda” e “ter geladeira e tevê”, em nome de “viver bem civilizado”. Não por acaso, essa canção está registrada na abertura do LP *Correio da Estação do Brás*, cujo título que se refere alude à estação de trens que faz parte da atual “transterritorialidade” da cultura nordestina em São Paulo.⁵⁸ Pois, como sabemos com Hall, tais identidades

tornam-se celebrações móveis e, por isso mesmo, não podem ser isoladas de suas novas práticas sociais na metrópole, na qual irão passar por um processo cultural de transregionalização.

A atração pelas principais metrópoles do Sudeste como busca de realização profissional é uma constante na obra desses artistas diaspóricos. E, de fato, assim como em “Ingazeiras” e “Carneiro”, ela vai se manifestar como uma busca esperançosa que contará, por vezes, com a intervenção das forças divinas, conforme ouvimos em “Ói, lá vou eu”⁵⁷, de Dominginhos e Anastácia: “Eu vou viver noutra lugar/ E vida nova vou tentar/ Quem sabe Deus olha por mim/ E minha vai mudar// Eu vou seguir/ Vou sem cansar/ E qualquer dia eu vou chegar lá”. E, também, no samba “E que Deus ajude”⁶⁰, do cantor e compositor alagoano Djavan, gravado em seu LP de estreia: “Eu vou mudar de profissão/ Eu vou ser cantor/ Eu vou pro Rio de Janeiro/ No Expresso Brasileiro/ Pelo mês de fevereiro/ Já cansei de ser ferreiro/ Seu doutor, oh seu doutor.../ [...]E pra saber meu paradeiro/ Lá no Rio de Janeiro/ Consulte meu padroeiro/ Meu amigo, o meu amigo/ O meu amigo falou:/ -Vá com fé em Deus/ E que Deus ajude/ Que Deus te cuide/ Deus não ilude”.

Outro artista diaspórico que vai aportar na cidade maravilhosa a bordo de um ônibus da viação Expresso Brasileiro (como assim entoa a letra do citado samba de Djavan) é o referido cantador paraibano, Vital Farias, que, naquele mesmo ano de 1975, acabaria participando como um dos músicos da peça *Gota d'água*, escrita por seu amigo Paulo Pontes e musicada por Chico Buarque.⁶¹ Uma de suas canções mais conhecidas, “Veja (Margarida)”⁶², explicita romanticamente essa vontade de partir para o universo ambigualmente sedutor da metrópole: “Eu vou partir/ Pra cidade garantida/ Proibida/ Arranjar meio de vida/ Margarida/ Pra você gostar de mim”, onde essa representação da “cidade” é retratada simultaneamente como a certeza da realização (“garantida”) e como um tabu a ser transgredido (“proibida”). Por sinal, boa parte do repertório desse artista paraibano denota uma ampla consciência da condição diaspórica como vetor matricial de sua alteridade sertaneja-nordestina, como se nota em “Bandeira desfraldada”⁶³: “E esse teu sotaque nordestino?/ E essa tua visão de pau-de-arara?/ Restos de retalhos e bandeiras desfraldadas”. Ao nomear essa “visão de pau-de-arara” como um atributo definidor da identidade nordestina – a consciência diaspórica de quem foi desgarrado de sua terra, ao trazer em si a herança de uma batalha inglória com as agruras naturais e sociais da vida sertaneja (“restos de retalhos e bandeiras desfraldadas”) –, o cantador nos ajuda a entender a raiz do *ethos* nordestino em seu próprio “desenraizamento”. Como define Simone Weil: “Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva viva certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro”.⁶⁴

Por esse viés, devemos pensar a experiência diaspórica enquanto a desterritorialização dos sujeitos sociais envolvidos, uma desterritorialização material e cultural que vai aguçar paradoxalmente o sentimento de pertinência desses artistas, como reverbera na letra de “Terral”⁶⁵, de Ednardo: “Terral”: “Aldeia, Aldeota/ Estou batendo na porta/ Pra lhe aperriá/ Pra lhe aperriá/ Pra lhe aperriá/ Eu sou a nata do lixo/ Eu sou o luxo da aldeia/ Eu sou do Ceará”. Sendo que essa pertinência – como uma afirmação da identidade cultural nordestina – aparenta estar sendo potencializada pelo processo de modernização autoritária que vai aplacar a vida cosmopolita

⁵⁷ “Menina Jesus” (Tom Zé). Tom Zé. LP *Correio da Estação do Brás*, Continental, 1978.

⁵⁸ Cf. HAESBERT, Rogério. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. In: BARTHE-DELOIZY, Francine e SERPA, Angelo (orgs.). *Visões do Brasil: estudos culturais em geografia*. Salvador: EdUFBA/L'Harmattan, 2012. Cabe notar que, somente em 1952, chegavam diariamente mais de mil nordestinos nesse terminal ferroviário: a “Estação Rossevelt” da Companhia Central do Brasil, localizada no Brás, bairro na Zona Leste da capital paulista. Por essa época, o Brás deixa de ser um bairro tipicamente italiano e começa a ser marcado pela presença maciça da cultura nordestina. Notadamente, ao longo da segunda metade do século XX, a capital paulista foi se transformando “numa espécie de extensão do Nordeste, tanto que estatisticamente é a cidade brasileira que maior número tem de nordestinos residentes ou em trânsito: cerca de 6 milhões, incluindo descendentes”. ÂNGELO, A. A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo. In: *Cidade*. Ano 2. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1995, p. 69.

⁵⁹ “Ói, lá vou eu!” (Dominginhos e Anastácia). Dominginhos. LP *Ói, lá vou eu!*, Philips, 1977.

⁶⁰ “E que Deus ajude” (Djavan). Djavan. LP *A voz – O violão – a música de Djavan*, Som Livre, 1979.

⁶¹ Ver SOUZA, Dorgival Pereira de. *Vital Farias: um cantador sem meios-termos*. João Pessoa: Ideia, 2002, p. 35 e 36.

⁶² “Veja (Margarida)” (Vital Farias). Vital Farias. LP *Taperoá*, CBS, 1980.

⁶³ “Bandeira desfraldada” (Vital Farias). Vital Farias. LP *Vital Farias*, Polydor, 1977.

⁶⁴ WEIL, Simone *apud* BOSI, Ecléa (org.). *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 411.

⁶⁵ “Terral” (Ednardo). Ednardo, *op. cit.* Vale notar que a expressão nordestina, “aperriar”, significa “incomodar”, “chatear”. Ou seja, esse sujeito lírico subalterno (da “nata do

lixo” e do “luxo da aldeia”) pretende provocar seu interlocutor cidadão, assim como em “Disparada”, de Vandré, cujo eu lírico não tem nenhuma intenção em concordar com a lógica de seu interlocutor urbano (“Eu venho lá do sertão/ e posso não lhe agradecer”). E essa forma de provocação sertaneja está também manifesta em “Mosca na sopa”, canção de por outro artista diaspórico, o baiano Raúl Seixas: “Eu sou a mosca que pousou em sua sopa/ Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar”, uma ousada mistura de samba de roda com rock registrada em seu primeiro disco solo, o LP *Krig-há, bandolo!*, Philips, 1973.

⁶⁶ “Mourão voltado” (Vital Farias), música composta como tema final do premiado longa-metragem: *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade (1980).

⁶⁷ CÓRDOVA, Magno Cirqueira. *Rompendo as entranhas do chão: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70*. Dissertação (Mestrado em História) – UnB, Brasília, 2006, p. 35.

⁶⁸ “Moro na roça” (Domínio público, adaptação de Xangô da Mangueira e Jorge Zagaia). *Xangô da Mangueira, O rei do partido alto*, Continental, 1972.

⁶⁹ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2011, p. 31.

nacional a partir de meados da década de 1970. Pelo menos, é o que ouvimos em “Mourão voltado”⁶⁶, de Vital Farias: “Pra que serve o Nordeste?/ Pra exportar nordestino/ E qual é o seu destino?/ É de cabra da peste// De Norte, Sul, Leste, Oeste/ Na indústria ou construção/ O diabo amassou o pão/ E ficou bem amassado// Isso é que é mourão voltado/ Isso é que é voltar mourão”. E esse sentimento de pertinência, que está expresso também em “Disparada” (“Eu venho lá do sertão”), vai se alojar na maioria das canções aqui elencadas, tratando-se de um *ethos* identitário matricial da experiência diaspórica nordestina. Como assim também entende o pesquisador Rogério Córdova, em sua pesquisa sobre a construção das identidades de compositores advindos do Ceará e do Piauí, nos anos 1970:

*Quando um mundo significativo de migrantes vindos das mais diversas regiões do país passa a ganhar destaque na mídia para além da ação localista e unificadora de interesses do mercado e do Estado; quando uma boa parte desses migrantes incorpora aos seus próprios nomes e nomeia seus trabalhos com algum referencial que associe o que fazem ao local de onde vieram; e, se esse quadro se configura numa esfera de relações sociais cujo conteúdo simbólico se encontra visceralmente presente no cotidiano dos indivíduos aí situados, podemos, então, pensar de imediato que o que está em jogo é a afirmação consciente de pessoas sequiosas por marcar o reconhecimento de suas identidades.*⁶⁷

Por sinal, o sentimento de pertinência como reconhecimento e afirmação identitária de seus próprios enunciadores musicais perpassa boa parte da poética discursiva de nossa canção popular.

O “mal-estar civilizatório” na canção popular brasileira

*Eu moro na roça iaiá/ Eu nunca morei na cidade
Eu compro o jornal da manhã/ É pra saber das novidades.*
Refrão de “Moro na Roça”⁶⁸

A conhecida obra freudiana, *O mal-estar na civilização* (1929), nos impulsiona a refletir a cerca dos conflitos entre o indivíduo e a sociedade moderna ao apontar para o sentimento de “desconforto” (*unbehagen*) dos indivíduos inseridos culturalmente em nossa civilização ocidental. Para esse autor existem três fontes implacáveis do sofrimento humano: o poder devastador da natureza, a ameaça da deterioração e da fragilidade de nosso corpo, e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade. Conforme ele explica, “boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização”, pois “tudo aquilo com que nos protegemos da ameaça das fontes do sofrer é parte da civilização”.⁶⁹ Tais especulações partem da ideia que há uma hostilidade generalizada à vida civilizada, manifesta pelo conflito entre o “princípio do prazer” – como a busca incessante da felicidade individual – e o “princípio da realidade” – como força repressiva pautada pelas regras, normas, leis e tabus construídos pela civilização, e capazes de restringir a livre satisfação das pulsões intrínsecas a todos os indivíduos. Portanto, a plena realização do “princípio do prazer” revela-se inalcançável, levando-nos a um crescente sentimento de insatisfação perante a vida civilizada. E esse mal-estar vai



se disseminar nos chamados países capitalistas periféricos ao longo do século XX e será prontamente diagnosticado pelas mediações culturais de nossa canção popular, como uma progressiva suspeita face ao processo civilizatório propagado pela urbanização crescente do território nacional.

Cabe aqui notar que a sedução inicial das metrópoles do “Sul maravilha” também vai exercer uma força contrária nesses mediadores musicais ao se manifestar como um pontual estranhamento com a experiência urbana nos trópicos, naquilo que denominamos de “mal-estar civilizatório” em nossa canção popular. Em suma, um pontual sentimento de distopia e desconfiança em relação ao processo de modernização nacional pautado pela cultura hegemônica dos centros urbanos, como explicitam os versos do baião de Dominginhos e Gilberto Gil, “Lamento sertanejo”⁷⁰: “Por ser de lá/ Do sertão, lá do cerrado/ Lá do interior do mato/ Da caatinga do roçado/ Eu quase não saio/ Eu quase não tenho amigos/ Eu quase que não consigo/ Ficar na cidade sem viver contrariado”. Sendo essa uma outra canção que alude ao sentimento de pertinência (“por ser de lá”, lá do interior do mato”) e manifestar a contrariedade de sua experiência diaspórica vai, em seguida, anunciar algumas das principais preferências de seu etos sertanejo: “Por ser de lá/ Na certa, por isso mesmo/ Não gosto de cama mole/ Não sei comer sem torresmo/ Eu quase não falo/ Eu quase não sei de nada/ Sou como rês desgarrada/ Nessa multidão boiada/ Caminhando a esmo”. Trata-se de um baião que revela, mais uma vez, a errância solitária do sujeito melopoético sertanejo na metrópole, cujo emprego da imagem bovina como metáfora de sua condição diaspórica (“Sou como rês desgarrada”) dialoga com o discurso heroico de “Disparada” (“Na boiada já fui boi/ Mas um dia me montei”). E, na virada dos anos 1970 e 80, essa mesma metáfora tornaria-se difundida com grande sucesso na voz de Zé Ramalho, em “Admirável gado novo”⁷¹: “Eh, ô, ô, vida de gado/ Povo marcado/ Povo feliz”.

O referido diagnóstico freudiano nos interessa na medida em que desvela as contradições do ideal ocidental de modernidade que, ao invés de possibilitar bem-estar e satisfação das necessidades humanas para todos os dos indivíduos, se perpetua em um sistema baseado na produtividade econômica e na desigualdade social, cuja ênfase sobre os processos de produção de mercadorias e no consumo resulta, entretanto, em uma insatisfação generalizada com a experiência urbana. Como alude, por exemplo, a letra de “Ouro de tolo”⁷², de Raul Seixas: “Eu devia estar contente/ porque eu tenho um emprego/ Sou o dito cidadão respeitável/ e ganho quatro mil cruzeiros por mês// Eu devia agradecer ao Senhor/ por ter tido sucesso na vida como artista/ Eu devia estar feliz/ porque consegui comprar um Corcel 73/ Eu devia estar alegre e satisfeito/ por morar em Ipanema/ Depois de ter passado fome/ por dois anos/ aqui na cidade maravilhosa...”. Porém, esse enunciador não pretende ficar passível às benesses conquistadas na vida metropolitana: “Eu é que não me sento/ No trono de um apartamento/ Com a boca escancarada/ Cheia de dentes/ Esperando a morte chegar”. E essa profunda desilusão com a vida moderna vai desencadear em um processo de retorno à terra natal como uma linha de fuga das metrópoles, conforme expressa outra canção desse artista em parceria com o cantor e compositor capixaba Sérgio Sampaio, o baião “Quero ir”⁷³: “Quero, quero,

⁷⁰ “Lamento sertanejo” (Dominginhos e Gilberto Gil). Gilberto Gil. LP *Refazenda*, Warner, 1975.

⁷¹ “Admirável gado novo” (Zé Ramalho). Zé Ramalho. LP *A peleja do diabo com o dono do céu*, Copacabana, 1979, sendo esse artista pernambucano mais um “trovador diaspórico” que chegou ao Rio de Janeiro, em 1974, para integrar a banda de apoio de outro compositor pernambucano, Alceu Valença, em seu show “Vou danado pra Catende”, que então estreava no Teatro Tereza Raquel. Cf. ALBIN, Ricardo Cravo, *op. cit.*

⁷² “Ouro de tolo” (Raul Seixas). Raul Seixas. LP *Raul Seixas, Krig-ha, Bandolo!*, Philips, 1973.

⁷³ “Quero ir” (Raul Seixas e Sérgio Sampaio). Raul Seixas e Sérgio Sampaio. LP *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das 10*, CBS, 1971.

⁷⁴ Descendente de uma família de músicos, o compositor capixaba, Sérgio Sampaio, mudou-se para o Rio aos 18 anos de idade, iniciando sua vida profissional como locutor de rádio e, posteriormente, como cantor. Nos anos 1970, inicia uma prolífera produção de discos com obras autorais, tendo entre suas músicas mais conhecidas: “Velho bandido”, “Não adianta” e “Eu quero é botar o meu bloco na rua”. Cf. MARCONDES, Marcos Antonio, *op. cit.*.

⁷⁵ “Vou danado pra Catende” (Alceu Valença e Ascenso Ferreira). Alceu Valença. LP *Molhado de suor*, Som Livre, 1975. Esse disco foi gravado em 1974, mas seria reeditado no ano seguinte com a inclusão dessa faixa devido à sua participação bem sucedida no Festival Abertura da TV Globo (realizado no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1975). Nele essa canção conquistaria o inusitado prêmio de “incentivo à pesquisa” ao ser interpretada por Alceu Valença (voz e violão), Zé Ramalho (viola), Lula Côrtes (tricórdio), entre outros músicos nordestinos, em uma formação bastante inusitada para os padrões da MPB na época com muita influência do rock progressivo britânico, naquilo que Luiz Gonzaga definiria como “uma banda de pífanos elétrica”. Ver MACIEL, Anamelia. *Alceu Valença em frente e verso*. Recife: Ed. do autor, 1989.

⁷⁶ O cantor e compositor pernambucano Geraldo Azevedo nos ajuda a entender a contrariedade de sua “descida” ao Sul: “Todo mundo queria vir para o Rio de Janeiro. Porque, naquele tempo, não havia o que há hoje, as gravadoras. Só existia Rio e São Paulo. Rio de Janeiro, então, era um encanto, Copacabana, aquelas coisas todas, e eu não queria vir. Eu só sei que eles [Naná Vasconcelos, Teca Calazans e Lizete Margarida] se reuniram, clandestinamente, compraram um enxoval, duas calças, três camisas, uma mala, marcaram minha passagem, me empurraram para dentro do avião. Vim e nunca mais voltei”. Entrevista para o programa televisivo, *O som do vinil*, Canal Brasil, 2010.

⁷⁷ A canção “Espelho cristalino”, de Alceu Valença, registrada em disco homônimo

quero/ Quero ir/ O sol daqui é pouco/ O ar é quase nada/ A rua não tem fim/ Eu volto pra Bahia/ Ou para Cachoeiro de Itapemirim” (cabendo notar que a Bahia é o estado natal de Raul e, Cachoeiro do Itapemirim, cidade no interior do espírito Santo onde Sampaio nasceu e viveu até sua juventude, antes de migrar para o Rio de Janeiro, em 1967).⁷⁴

A tensão civilizatória nos trópicos vai se expressar em um amplo repertório desta geração nordestina, como na obra do cantor e compositor paraibano, Zé Ramalho, que chegou ao Rio de Janeiro em 1975, para integrar a banda de apoio do pernambucano Alceu Valença, no show “Vou danado pra Catende”, que então estreava no Teatro Tereza Raquel. A canção de Alceu que dá nome a esse espetáculo - inspirada no poema “Trem de Alagoas”, do poeta modernista Ascenso Ferreira -, alude ao desassossego de seu anunciador em relação à aceleração da vida na capital carioca: “Ai, Telminha/ Ouça esta carta/ Que eu não escrevi/ Por aqui/ Vai tudo bem/ Mas eu só penso/ Um dia em voltar/Ai, Telminha/ Veja a enrascada/ Que fui me meter/ Por aqui/ Tudo corre tão depressa/ As motocicletas se movimentando/ Os dedos da moça/ Datilografando/ Numa engrenagem/ De pernas pro ar”.⁷⁵ Assim como, os versos de “Virgem Virgínia”, de Alceu e Geraldo Azevedo: “Virgem Virgínia se acabou/ Essa cidade atropela, atropela, atropela...”.⁷⁶ Assim como, a “psico-neuro-violência” da experiência metropolitana, em “Planetário”: “Esperei no planetário o meu amor/ Ela foi ao analista e ainda não voltou/ Esperei no planetário o meu amor/ Ela foi ao analista e ainda não voltou// Os ruídos dos carros/ A moral, a ciência/ A psico-neuro-violência”, ambas registradas no primeiro álbum desta dupla de compositores nordestinos, o LP *Quadrafônico* (Copacabana, 1972).⁷⁷

Como pudemos aqui notar, subexiste uma ambígua contrariedade na experiência diaspórica como uma tensão civilizatória entre a novidade da vida cosmopolita e a saudade do sertão mítico e material, aquele sempre presente “lugar de memória”. Sendo notável na obra de outro artista diaspórico, o cantor e compositor cearense, Belchior, a coexistência de duas canções: “Como nossos pais”⁷⁸ e “Pequeno mapa do tempo”⁷⁹, pois entre elas se revela essa referida contrariedade. Enquanto, na primeira delas, seu eu lírico afirma: “Eu vou ficar nessa cidade/ não vou voltar pro meu sertão/ Pois vejo vir vindo no vento/ cheiro da nova estação/ Eu sinto tudo na ferida/ viva do meu coração”, na outra este parece mergulhar nas águas da melancolia: “Eu tenho medo de abrir a porta/ Que dá pro sertão da minha solidão/ Apertar o botão: cidade morta/ Placa torta indicando a contramão”. Tratam-se de discursos melopoéticos que representam a cidade de maneiras opostas entre a dor e o prazer de viver no universo cosmopolita, sendo esse um sentimento ambíguo que perpassa também a poética de “Sampa”⁸⁰, de Caetano Veloso: “Da força da grana que ergue e destrói coisas belas”, ao exprimir a ambiguidade de “quem vem de outro sonho feliz de cidade” mas, logo, “aprende depressa a chamar” a metrópole “de realidade”. E essa contrariedade da experiência cosmopolita nos trópicos seria pioneiramente diagnosticada por outro poeta baiano, Castro Alves, nos idos de 1870: “Nós, os filhos do norte, sonhamos São Paulo, o oásis da liberdade e da poesia plantado em plenas campinas do Ipiranga... Pois o nosso sonho é realidade e não é realidade...”.⁸¹

Os fluxos migratórios para as grandes cidades se confirmaram no processo civilizatório como um dos principais agentes de mudança da vida social em todo o planeta. Nesse sentido, a constituição da experiência diaspórica nordestina na cultura brasileira, entre as décadas de 1960 e 1970,

está marcada por um arraigado sentimento de pertinência que estrutura a identidade de seus mediadores musicais no processo de enfrentamento de suas práticas sociais, pois, afinal, tais identidades regionais são construídas através “das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer ver e fazer crer, de dar a conhecer e a fazer reconhecer”.⁸² Assim sendo, enquanto sujeitos histórico-sociais, esses artistas vão se utilizar eficazmente das “propriedades (objetivamente) simbólicas, mesmo as mais negativas”,⁸³ como é o caso da referida autodenominação: “visão de pau-de-arara”, na canção de Vital Farias, em função de seus próprios interesses materiais e simbólicos. Por esse viés, é notável o nome dos primeiros LPs de Ednardo, *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem*, do cantor e compositor cearense Raimundo Fagner, *O último pau-de-arara* (Polygram, 1973), que revelam a alteridade da identidade nordestina vinculada ao sofrimento do retirante como penúria de uma longa travessia arriscada, cuja imagem arquetípica também se expressa na obra gonzaguiana, “Pau-de-arara”⁸⁴: “Quando eu vim do sertão, seu moço/ Do meu Bodocó/ A malota era um saco/ e o cadeado era um nó/ Só trazia a cara e a coragem/ viajando num pau-de-arara/ Eu penei, mas aqui cheguei”.⁸⁵

Assim sendo, a invenção da cultura nordestina está associada ao culto de um passado que se vê condenado pelo impacto da modernidade e ela vai “surgir como o repositório desta memória: como espaço cultural em luta contra a ameaça de destruição e submissão a códigos invasores”, pois ela “nasce da reação a dois processos de universalização que se cruzam: a globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais provenientes da modernidade, e a nacionalização das relações de poder, sua centralização nas mãos de um Estado cada vez mais burocratizado”.⁸⁶ E isso explicaria, em parte, o referido ressentimento como uma marca da afirmação identitária nordestina em relação à cultura hegemônica advinda do “Sul maravilha”. Assim como o sentimento de pertinência nordestino que parece funcionar como um mecanismo de defesa dialética ao universo cosmopolita, como alude a canção de Gilberto Gil, “Cultura e civilização”⁸⁷: “A cultura/ A civilização/ Elas que se danem/ ou não...”, remetendo à tensão antinômica “cultura X natureza”. E, logo em seguida, ela nos anuncia: “Somente me interessam/ Contanto que me deixem meu licor de jenipapo/ O papo das noites de São João”, revelando que somente é possível estar mergulhado na cultura cosmopolita desde que se preserve algumas das principais representações objetivas e mentais da cultura sertaneja (como “o licor de jenipapo”, o “comer com coentro” e “o papo das noites de S. João”). Porém, ao expressar mais adiante: “Que eu gosto mesmo/ É de ficar por dentro”, ela nos dá uma pista de que seu enunciador literomusical já não tem mais a mesma linguagem de seus conterrâneos que ficaram no sertão, pois agora ele se expressa com uma gíria da cidade (“ficar por dentro”), que significa estar atualizado com as notícias e as novidades da metrópole.

Podemos entender as “canções diaspóricas” a partir do *locus* de enunciação de sujeitos sociais nordestinos, que vivenciaram intensamente o dilema de uma tensão civilizatória germinal: a experiência diaspórica que perpassa transversalmente suas vidas e obras. Uma experiência que está profundamente atrelada aos procedimentos e as estratégias de representação da cultura sertaneja, pois, conforme entendemos com Bhabha, “é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais

(Som Livre, 1977), é um outro exemplo desse desconforto: “Essa rua sem céu, sem horizontes/ Foi um rio de águas cristalinas/ Serra verde molhada de neblina/ Olho d’água sangrava numa fonte/ Meu anel cravejado de brilhantes/ São os olhos do Capitão Corisco/ E é a luz que incendeia meu ofício/ Nessa selva de aço e de antenas/ Beija-flor estou chorando suas penas/ derretidas na insensatez do asfalto”.

⁷⁸ “Como nossos pais” (Belchior). Elis Regina. LP *Falso brilhante*. Philips, 1976. Sobre sua letra há uma pequena polêmica que vale a pena ser revelada: “Com a interpretação visceral e rasgada de Elis, ‘Como nossos pais’ foi um grande sucesso popular, criticando o atraso da nova geração e provocando a anterior, de Gil e Caetano. ‘Hoje eu sei quem me deu a ideia/ de uma nova consciência e juventude/ está em casa guardado por Deus/ contando o vil metal’. [Belchior] Pegou pesado. Com a polêmica, em gravações seguintes, de Elis e de outros, o último verso foi amenizado para ‘contando os seus metais’” MOTTA, Nelson. *101 canções que tocaram o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016, p. 137. E é assim que encontramos “amenizada” na versão de seu próprio autor, gravada no LP *Alucinação*, Polygram, 1976.

⁷⁹ “Pequeno mapa do tempo” (Belchior). Belchior. LP *Coração selvagem*, WEA, 1977.

⁸⁰ “Sampa” (Caetano Veloso). Caetano Veloso. LP *Muito dentro da estrela azulada*, Philips, 1978.

⁸¹ *Apud* GALVÃO, Luiz, *op. cit.*, p. 38.

⁸² BORDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 113.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 112.

⁸⁴ “Pau-de-arara” (Luiz Gonzaga e Guio de Moraes). Luiz Gonzaga. 78 rpm *Luiz Gonzaga*, RCA Victor, 1952.

⁸⁵ As representações do sofrimento causado pela seca remonta a uma propalada tradição literária, desde os pioneiros, *O sertanejo* (1875), de José de Alencar (cujo protagonista-narrador, não por acaso, se chama “Severino”), *Os retirantes* (1889), de José do Patrocínio, e *A fome* (1890), de

Rodolfo Teófilo; aos canônicos, *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiróz, *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos e *Morte e vida severina* (1955), de João Cabral de Mello Neto. Vale notar que o nome "Severino" constitui-se na produção cultural brasileira como um relevante designativo metafórico da experiência diaspórica sertaneja-nordestina, longevamente graçada pela miséria da seca e da fome. Ver GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife: FUNDAJ/ Massangana, 1998.

⁸⁶ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do Nordeste*. Recife/ São Paulo: Massagana/ Cortez, 1999, p. 77.

⁸⁷ "Cultura e civilização" (Gilberto Gil). Gal Costa. LP *Gal Costa*, Philips, 1969.

⁸⁸ BHABHA, Homi, *op. cit.*, p. 240.

⁸⁹ "Assentamento" (Chico Buarque) Chico Buarque. CD encartado no livro *Terra*, de Sebastião Salgado, Companhia das Letras, 1997.

duradouras de vida e pensamento".⁸⁸ Assim sendo, esses mediadores culturais viveram o paradoxal entrelugar entre o "mar" e o "sertão" por estarem diante do avanço tentacular da modernidade com suspeita, desconforto e distopia – naquilo que chamamos de "mal-estar civilizatório na canção popular brasileira" – mas também com a vontade e o desejo de ficarem "por dentro" do universo hegemônico da vida metropolitana dos anos 1960 e 70 do século passado. De modo que a invenção e constante reinvenção de um "sertão" mítico – como um sempre fecundo "lugar de memória" na canção popular e na produção cultural brasileira – estão pautadas por um sentimento cuja existência individual será movida pelo desejo de um retorno àquela coletividade original da vida sertaneja com a qual nos identificamos, mesmo não sendo sertanejos, por estarmos fadados à barbárie crescente do mundo cosmopolita. Como nos ajuda entrever a duradoura permanência dessa experiência diaspórica na virada dos séculos XX e XXI, na letra de "Assentamento"⁸⁹: "Zanza daqui/ Zanza pra acolá/ Fim de feira, periferia afora/ A cidade não mora mais em mim/ Francisco, Serafim/ Vâmo simbora". Eis um baião buarquiano que nos indica o caminho de volta para o sertão ao inverter o vetor tradicional da errância diaspórica. Afinal, no meio desse mal-estar da civilização mora uma profunda vontade de voltar para o sertão, seja ele real ou não.

Artigo recebido em setembro de 2016. Aprovado em novembro de 2016.