**A Música Nordestina Enquanto Instrumento de Produção de Memória Regional no Século XX**

Renata Louriane M da S Menezes Constant[[1]](#footnote-1)

**Resumo**

A partir da hipótese de que as expressões artísticas servem como instrumentos no processo de construção de uma memória social, neste trabalho fazemos uma análise das canções nordestinas do século XX para identificar como elas ajudaram a criar narrativas sobre a Região Nordeste e estabelecer uma memória local.

Para compreender a formação da memória coletiva, tomamos os escritos de Anderson (2008), sobre a formação de comunidades pelo compartilhamento de símbolos e narrativas, e de Hobsbawn (2018), sobre a formação de tradições pela seleção e exclusão de elementos socioculturais. Além disso, evocamos os escritos de Albuquerque Junior (2009) e Penna (1992) para compreender os sentidos que são conferidos à Região Nordeste, e Trotta (2014) sobre o desenvolvimento da canção nordestina.

Nesse sentido, propomo-nos a analisar canções lançadas em diferentes momentos. "Asa Branca", por exemplo, tornou-se um hino ao apresentar um retrato sobre as migrações para o Sudeste, abordando o clima seco e as paisagens áridas com o uso de uma instrumentação tradicional, com o trio triângulo-zabumba-sanfona. “Menina Jesus”, por sua vez, trata com ironia os desejos consumistas do migrante que precisa se inserir na dinâmica das cidades grandes, usando instrumentos tradicionais em arranjo com guitarras e baixos elétricos. Dessa maneira, é possível observar como as linguagens e até mesmo os sentidos se alteram com o tempo, mas as narrativas sobre a migração, suas causas e consequências se mantêm como parte fundamental para a memória da região.

**Palavras-chave**

Nordeste; música e memória; música regional

**Introdução**

O Nordeste como entendemos é resultado de processos sociais, geográficos, econômicos, políticos, históricos e culturais. Esses processos, então, complementaram-se e ajudaram a definir as características que servem como identificadoras da região.

As disputas político-econômicas entre os Estados do Nordeste e do Sul-Sudeste do país, por exemplo, serviram para construir narrativas que colocam o Nordeste no lugar de subalternidade, como um espaço ultrapassado, anti-moderno. Isso porque, segundo Maura Penna (1992), quando as atividades econômicas passaram a se concentrar no Sudeste, as oligarquias canavieiras nordestinas tentaram evocar o tradicionalismo como uma carta para valorizar a Região. Os sudestinos, por sua vez, utilizaram o mesmo discurso como uma forma de desvalorizar seus opositores, tratando o Nordeste como um espaço que se recusava a aceitar as evoluções da modernidade.

Esse é apenas um exemplo de como os processos citados acima foram importantes na construção das narrativas que foram cristalizadas sobre o que é o Nordeste e quem são os nordestinos. Nesse sentido, é importante ter em mente que existem elementos de coesão que foram estabelecidos ao longo desses processos e que tiveram como resultado a formação do que hoje entendemos como o Nordeste, o que implica na construção do que Benedict Anderson (2008) define como uma “Comunidade Imaginada”.

Por “comunidade imaginada”, podemos compreender qualquer grupo identitário, que pode estar relacionado a uma regionalidade ou até mesmo a questões de gosto, formados em torno do compartilhamento de símbolos e narrativas. Anderson cunha o termo para ressaltar o caráter “inventado” desses agrupamentos, já que eles dependem, em grande parte, das representações e do imaginário que se constrói em torno dele.

A memória surge, então, como parte da formação dessa comunidade, na medida em que ajuda a compartilhar as noções sobre o que fazer ser parte daquele grupo, incluindo hábitos, símbolos, linguagem, narrativas, entre outras questões. De acordo com Halbwachs (1990), a memória é uma construção do presente a partir do passado, o que ocorre a partir de um trabalho de seleção e exclusão. Pollak (1989) ressalta, porém, que esse material fornecido pelo passado está em constante processo de reinterpretação, que está contextualizado a partir de quem, de onde e de quando.

Esse mesmo processo de seleção e exclusão de informações é o que, segundo Hobsbawn (2018), opera na construção das tradições. Segundo o autor, essas tradições se apresentam de três formas: 1. Estabelecendo a coesão social ou de admissão a um grupo; 2. Estabelecendo ou legitimando instituições e relações de autoridade; 3. Atuando na socialização, com a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamentos (HOBSBAWN, 2018, p. 17).

A partir dessa pequena introdução, vemos que a construção da memória está relacionada a outros conceitos que atravessam a formação das comunidades. Por causa disso, propomos um trabalho interdisciplinar para compreender melhor de que maneira os processos se articulam, tomando como objeto a produção musical.

Para tanto, consideramos que a música é uma forma de produção artística que influencia e é influenciada pelos processos sociais que se desenvolvem em seu contexto de inserção. Dessa forma, este artigo busca identificar de que maneira a música nordestina do século XX serviu como um instrumento de produção da memória regional. Sendo assim, tomamos como ponto de partida o surgimento de Luiz Gonzaga no mercado fonográfico, considerando que o cantor foi o primeiro a levar os ritmos regionais para as rádios nacionais. Em seguida, analisamos outros artistas e movimentos, que por vezes reconfiguraram a música de Gonzaga e, por outras, romperam com as tradições.

**O lugar da música na produção da memória regional**

Como forma de expressão artística, a música atravessa e é atravessada pelos processos sociais e pelas condições materiais que se desenvolvem nas comunidades em que ela está inserida. Nesse sentido:

As obras de arte têm ressonância em todo o social. Elas são máquinas de produção de sentido e de significados. Elas funcionam proliferando o real, ultrapassando sua naturalização. São produtoras de uma dada sensibilidade e instauradoras de uma data forma de ver e dizer a realidade. São máquinas históricas de saber (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 41).

Assim, é possível observar, por exemplo, que as áreas periféricas produzem ritmos e temas ligados à sua própria existência material, como é o caso do Funk Carioca. O ritmo traz em suas canções um vínculo com as vivências das favelas, abordando temas como a violência imposta pela polícia e pela presença do tráfico, a má infra-estrutura dos morros, as festas da periferia e as formas de sociabilidade que se estabelecem na sua área de origem.

Dessa forma, essa mesma produção musical, que serve como entretenimento nas comunidades, também é uma ferramenta para conhecer as particularidades daquela localidade, servindo como documento que registra os costumes, as festividades, dados socioeconômicos, entre outras informações.

Ao falar especificamente da música nordestina, é forçoso reconhecer que, ao longo do século XX, especialmente entre as décadas de 40 e 50[[2]](#footnote-2), ela foi influenciada pela diáspora em direção aos Estados do Sul e Sudeste, bem como pelas condições materiais de existência da Região e suas peculiaridades em relação a outros locais.

Assim, artistas regionais acionaram a música para registrar as causas e consequências da migração, abordando os estranhamentos diante da cidade grande, a saudade de casa e da família, os contratempos pelos quais precisavam passar no novo local, entre outras questões. Além disso, outros temas registrados foram as paisagens nordestinas (ora litorâneas, ora sertanejas), os costumes locais, a culinária, as festas, entre outros.

Luiz Gonzaga é, certamente, o maior exemplo que podemos citar desse momento específico. As canções executadas pelo Rei do Baião têm como principal cenário o Sertão nordestino, um espaço árido, em que os sujeitos precisam lidar com contratempos decorrentes da falta de água e do clima, condições que tornam o solo difícil de ser cultivado. Em suas letras, ora se reforça o lugar de subalternidade do nordestino, trazendo a migração como um processo inevitável para quem quer sobreviver, ora se valorizam os costumes regionais, colocados em contraposição aos hábitos urbanos.

O principal sucesso de Gonzaga, “Asa Branca”, de 1947, tornou-se um hino da migração. A canção expõe o sofrimento do eu-lírico, que vê sua terra sofrendo os efeitos do clima árido e é forçado a emigrar:

*“Inté mesmo a asa branca*

*Bateu asas do sertão*

*Entonce eu disse ‘adeus, Rosinha’*

*Guarda contigo meu coração”*

Em compensação às mazelas da seca, na sequência da canção, percebe-se que o sujeito vangloria a vida simples sertaneja e os valores do Nordeste. Ao final da canção, o eu-lírico deixa claro que seu desejo é retornar, ao entoar:

*“Hoje longe, muitas légua*

*Numa triste solidão*

*Espero a chuva cair de novo*

*Pra mim vortar pro meu sertão”*

Em outras composições, os valores sertanejos são expostos em comparação com as “modernidades” da “capital”, expressão que em sua música serve como metonímia para os grandes centros urbanos do Sudeste. Assim Gonzaga interpreta na canção “No Ceará não tem disso não”, de 1950:

*“Nem que eu fique aqui dez anos*

*Eu não me acostumo não*

*Tudo aqui é diferente*

*Dos costumes do sertão*

*Num se pode comprar nada*

*Sem topar com tubarão*

*Vou voltar pra minha terra*

*No primeiro caminhão”*

Ainda sobre Gonzaga e seu papel enquanto produtor de sentidos para o Nordeste, devemos ressaltar a sonoridade de suas canções e elementos extramusicais, como as vestimentas e cenários em que ele investe em suas apresentações ao vivo. Em sua biografia, o artista conta que as vestimentas que utilizava foram escolhidas de forma estratégica, pensando em apresentar para seu público um personagem formado por elementos sertanejos e do cangaço. Segundo ele,

O baiano tinha o chapéu de palha, o sulista era aquela roupa do Pedro [Raimundo][[3]](#footnote-3). Mas e o nordestino? Eu tinha a oportunidade de criar sua característica e a única coisa que me vinha à cabeça era Lampião*.* (GONZAGA, in: DREYFUS, 2012, p. 134).

Além disso, suas canções são acompanhadas quase sempre pelo trio composto por sanfona, zabumba e triângulo, formação que foi criada pelo próprio Gonzaga numa tentativa de sintetizar os sons próprios da região. Nessa formação, a sanfona aparece como instrumento protagonista, sendo a responsável pela melodia das canções. Triângulo e zabumba são os instrumentos de percussão que marcam o ritmo, dando os tons agudo e grave, respectivamente.

Partindo da afirmação de Albuquerque Jr., sobre a música ser uma “máquina de produção de sentidos e significados” (2011, p. 41), deparamo-nos com o trabalho de Georgina Born (2011), que defende que a música é capaz de materializar identidades e propõe quatro planos de mediação social para a análise. Para a realização deste trabalho, interessam os segundo e terceiro planos propostos pela autora, assim definidos:

* A música evoca comunidades imaginadas, sendo capaz de construir agregações de ouvintes por meio da identificação musical, entre outras variáveis. De acordo com a autora, “estas são comunidades musicalmente imaginadas que (...) podem reproduzir ou memorizar formações de identidade existentes, gerar identificações puramente fantasiosas ou prefigurar formações de identidade emergentes forjando novas alianças sociais” (BORN, 2011, p. 381, tradução nossa);
* A música é atravessada por formações mais amplas de identidade social, ou seja, ela absorve em si as relações hierárquicas e estratificadas de classe, idade, raça, etnia, gênero e sexualidade;

Por essas definições, temos que o segundo plano se estabelece de dentro da produção musical para fora, ressoando nas formas de sociabilidade. Já o terceiro segue a lógica inversa, de fora para dentro, tendo em vista que a música traz para o seu interior condições pré-existentes na sociedade. Vemos, então, que o processo de formação identitário por meio da música é uma via de mão dupla, em que ela influencia e é influenciada pelo meio.

Nesse sentido, retornando à análise sobre a produção de Luiz Gonzaga, podemos afirmar que ela foi influenciada pelo processo de migração que se desenhava entre as décadas de 1940 e 50. Ao mesmo tempo, porém, serviu como ferramenta para cristalizar representações sobre quem eram os migrantes, na medida em que reforçava estereótipos, estabelecendo um conjunto de informações que, mais adiante, fariam parte da memória coletiva regional.

A partir dos estudos de Born e Albuquerque Jr., então, podemos ressaltar que as canções nordestinas tiveram um papel protagonista na consolidação da memória e da identidade regional. Por um lado, elas são acionadas para que os próprios nordestinos possam se reconhecer e se agrupar em torno dessa comunidade imaginada, servindo como um elemento de coesão entre os pares, associando-se ao primeiro tipo de tradição apresentado por Hobsbawn. Por outro, elas também são ferramentas para que o “outro” possa categorizá-los[[4]](#footnote-4) e compreender quem eles são, marcando as diferenças entre as regiões.

Sendo assim, “os repertórios musicais [nordestinos] projetam no espaço sonoro imaginários de alteridade, funcionando como símbolos de grupos sociais identificados como ‘eles’” (TROTTA, 2014, p. 32). Da mesma maneira, esse repertório serve como forma de compartilhamento entre os nordestinos:

Nesse processo, a música atua de forma particularmente efetiva no estabelecimento de laços identitários e na imaginação de pertencimento compartilhado. Os hinos, cantos e repertórios de um “lugar” povoam afetivamente esse espaço com vivências individuais e coletivas que inculcam nos indivíduos um sentimento de coletividade e de pertencimento (TROTTA, 2014, p. 31).

Sobre o terceiro plano proposto por Born, temos que a música nordestina absorve em boa parte de sua produção as hierarquias que foram construídas historicamente no país, colocando o Nordeste no lugar de subalternidade e como um espaço anti-moderno. Esse fenômeno é observado especialmente ao ouvir os artistas mais tradicionais, como Luiz Gonzaga (já citado acima) e Jackson do Pandeiro, que muitas vezes representam o migrante nordestino como um matuto perdido na cidade grande, reforçando uma ideia que já era predominante na mídia nacional.

No entanto, ainda precisamos trazer à tona as ideias de Woodward (2014) sobre as identidades não serem fixas, mas sim passíveis de reinvenção e correlacioná-las com os escritos de Pollak (1989), que diz que a memória está sendo constantemente reinterpretada. Assim, vemos que, ao longo do tempo, as narrativas sobre o Nordeste tomam novas formas e a memória regional é, em partes, reconfigurada. Na mesma linha de pensamento, Hall diz que:

[a identidade] tanto é uma questão de "ser" quanto de "se tornar, ou devir". Pertence ao passado, mas também ao futuro. Não é algo que já exista, transcendendo a lugar, tempo, cultura e história. As identidades culturais provêm de alguma parte, tem história. Mas, como tudo o que é histórico, sofrem transformação constante. Longe de ficar eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo "jogo" da história, da cultura e do poder (HALL, 1996, p. 69).

Nesse sentido, observa-se que, partir do movimento tropicalista, protagonizado por artistas baianos, as representações em torno da identidade nordestina tomam um rumo diferente e passam a redesenhar a imagem do nordestino por meio da estética, da sonoridade e das letras das canções. Eles se valem, em grande parte, das tradições inventadas a partir de Luiz Gonzaga, investindo muitas vezes na sonoridade e nos temas que o forrozeiro trabalhava, estabelecendo uma continuidade com o passado, tal como Hobsbawn descreve. Esses elementos, porém, muitas vezes são subvertidos a partir de colagens com elementos urbanos ou sendo empregados a partir de um uso irônico.

Baiano de Irará e um dos participantes do movimento Tropicália, Tom Zé, por exemplo, lança mão de um tom ácido na canção “Menina Jesus”. Nela, o artista trata com ironia os desejos consumistas do migrante que precisa se inserir na dinâmica das cidades grandes. Esse consumo é representado na canção por três objetos (rádio de pilha, óculos escuros e relógio de pulso), que, segundo o eu-lírico, são marcos na vida do migrante. É interessante ressaltar que essa ironia perpassa não somente pela crítica ao consumo, mas também pela noção sobre o que é civilização, já que ela é em grande parte relacionada à vida urbana e afastada da vida no campo, que, segundo o lugar-comum, poderíamos tomar como algo primitivo.

Expoente da Tropicália, Caetano Veloso também traz a migração como tema em algumas de suas canções. Em 1968, em seu primeiro álbum solo, Caetano traz a canção “No dia em que eu vim-me embora”, na qual o eu-lírico narra os acontecimentos do dia em que se mudou para a “capital”, que aqui podemos entender como uma metonímia para as metrópoles do Sudeste.

É interessante notar que a abertura da música é feita com uma instrumentação eletrônica e a sequência conta com acordes de baixo e guitarra elétrica, além da continuação dos efeitos eletrônicos, rompendo com a sonoridade regional. A narrativa descrita, além disso, quebra com uma tradição de saudade e da migração como um momento marcante na vida do sujeito:

*“No dia em que eu vim-me embora*

*Minha mãe chorava em ai*

*Minha irmã chorava em ui*

*E eu nem olhava pra trás*

*No dia que eu vim-me embora*

*Não teve nada demais”*

Outros artistas, como Belchior, que surgem no cenário musical após a Tropicália, reivindicam uma posição mais ativa e rejeitam os rótulos que outrora foram impostos. Há canções em que, por exemplo, ele nega a ideia do migrante que espera uma oportunidade de retornar à terra natal, vide “Como Nossos Pais”:

*“Eu vou ficar nesta cidade*

*Não vou voltar pro sertão*

*Pois vejo vir vindo no vento*

*O cheiro da nova estação”*

A partir desses poucos exemplos, podemos observar que os artistas que surgem após a década de 1960 dão início a um processo de reconfiguração das narrativas sobre o Nordeste e o nordestino. Esse processo, porém, segue uma linha de continuidade e não de rompimento, já que eles não abrem mão das tradições sonoras e temáticas, ainda que elas sejam empregadas de uma forma modificada em relação às suas origens.

Assim, vemos que a reconfiguração se dá a partir do emprego de novos instrumentos e da subversão da imagem sobre quem é o migrante, o sertanejo e o nordestino de forma geral. No entanto, não se garante um rompimento com a memória que se estabeleceu com os artistas tradicionais. Tal como Pollak descreve, essas novidades são fruto do momento em que as informações se reprocessam e podemos observar que elas foram possíveis, em grande parte, graças às transformações no cenário musical e mesmo nas configurações sociais e econômicas brasileiras.

Dessa forma, é possível afirmar que os artistas que surgem a partir de 1960 estabelecem novos paradigmas técnicos e estilísticos, dando uma nova roupagem à música nordestina. As temáticas, por sua vez, continuam atreladas às narrativas sobre a migração, mesmo quando os artistas buscam romper com a noção de subalternidade do nordestino.

**Considerações finais**

A partir deste artigo, foi possível identificar, ainda que de forma inicial e resumida, de que maneira a produção musical está atrelada à formação da memória coletiva de uma comunidade. Trouxemos como objeto de análise a música nordestina, apresentando exemplos em que a memória é acionada, seja para reforçá-la ou para subvertê-la.

Ao longo da análise, observamos que existe uma linha de continuidade entre os artistas mais tradicionais (aqui representados por Luiz Gonzaga) e os artistas que surgem após a década de 1960, em um momento de reconfiguração da música brasileira pela incorporação de novos instrumentos e linguagens estéticas. Assim, vimos que, mesmo quando os músicos tentam romper com a lógica tradicional, eles ainda acionam a memória regional relacionada com valores tradicionais, ressaltando a influência da migração, do sertão e dos choques com a cultura urbana.

É válido ressaltar ainda que, a partir das discussões teóricas, é possível observar que o processo de análise pode servir para compreender outras comunidades, não somente regionais, mas identitárias de um modo geral. Assim, ressaltamos a importância da música como ferramenta de estudo das ciências sociais, já que permite identificar e analisar processos que se desenrolam no seio das sociedades.

**Referências bibliográficas**

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste** e outras artes. São Paulo: Cortez, 2009.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORN, Georgina. Music and materialization of identities. **Journal of Material Culture**, Londres, v. 16, n. 4, pp. 376 – 388, dez 2011.

DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: ed. Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, pp. 68-75, 1996.

HOBSBAWN, Eric. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

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

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2. N. 3, 1989.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não**: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2014.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual In: SILVA, Tomaz (org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2014.

**Discos Consultados**

BELCHIOR. **Alucinação**. Polygram/Philips, 1976

GONZAGA, Luiz. **Asa Branca**. Victor, 1947. 78 RPM

GONZAGA, Luiz. **Chofer de praça/No Ceará não tem disso não**. Victor, 1950. 78 RPM.

TOM ZÉ. **Correio da Estação do Brás**. Continental, 1978.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. Phillips Records, 1968. LP

1. Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF). Bosista Capes/Proex. [↑](#footnote-ref-1)
2. De acordo com Ojima e Fusco (2009), o período pós-guerra no Brasil foi marcado pela expansão do desenvolvimento econômico-industrial no Sudeste, em contraponto com a escassez de postos de trabalho no Nordeste. Com isso, verificou-se um grande fluxo de migrações saindo do Nordeste, em direção ao Rio de Janeiro e São Paulo. [↑](#footnote-ref-2)
3. Pedro Raimundo era um acordeonista do Sul que usava em suas apresentações a Pilcha, traje tradicional gaúcho, formado por bombacha, lenço, camisa e pala. [↑](#footnote-ref-3)
4. Segundo Kathryn Woodward (2014), a formação de identidades depende diretamente da relação com o “outro”. Assim, meus pares são aqueles que possuem as mesmas características que eu, ou seja, os nordestinos são todas pessoas que se encaixam em um grupo pelo compartilhamento de costumes, sotaques, culinária, etc. Do mesmo modo, o que eu sou é o que o outro não é, ou seja, nordestino é aquele que tem costumes diferentes do carioca, do paulista, etc. [↑](#footnote-ref-4)