

Luiz Gonzaga: entre o mito da pureza musical e a indústria cultural

JEAN HENRIQUE COSTA*

A história do forró enquanto gênero musical está sumariamente atrelada à figura de Luiz Gonzaga do Nascimento (o Gonzagão), menino pobre nascido no semi-árido pernambucano - município de Exu, Chapada do Araripe - que, poucas décadas depois, viria se tornar personagem importante na história da música popular brasileira. Nas palavras de Luciana Chianca (2006, p. 67), “entre os artistas da cena musical dos anos de 1940, Luiz Gonzaga foi aquele que preencheu mais eficazmente a função de ‘inventor’ de um estilo musical regional”.

Gonzaga, de fato, foi figura basilar no surgimento do forró. Segundo ele próprio já afirmara: “*Não sou modesto, não. Eu não inventei só o baião, mas também o forró [e] as marchinhas juninas [palavras do próprio Gonzaga]*” (apud CHAGAS, 1990, p. 11). Daí que, diferentemente da canção “*Quem*



inventou o forró”, interpretada pela cantora Eliane, o forró possuiu sim um inventor: Luiz Gonzaga.

As condições para o surgimento de um gênero musical nordestino a ser amplamente divulgado no país estavam mais ou

menos postas já na década de 1930: melhoria nos transportes e nos meios de comunicação, e, dentre estes, o rádio como fenômeno massivo de produção do que se procurava ser a *integração nacional*.

No Brasil dos anos de 1920 o rádio era fundamentalmente um artefato embrionário e seletivo do ponto de vista social. Apesar disso, com o posterior

¹ “*Quem inventou o forró, Não podia ter feito melhor; Onde então se escondeu, Porque até hoje não apareceu*”. (Trecho da música *QUEM INVENTOU O FORRÓ*). Artista: Eliane. Autor(es): Zequinha e Doracy. Álbum: Grandes Sucessos/Eliane. Duração: 00:02:51. Ano: 2000. Gravadora: Sony-BMG.

desenvolvimento das indústrias do disco e do rádio, as décadas de 30 e 40 puderam ser sinalizadas como os anos de ouro do rádio nacional, tendo os anos 50 o seu auge. A ascensão do rádio e das indústrias do disco possibilitou o desenvolvimento massivo não apenas do samba nos anos 30, mas também do forró (baião) após os anos 1950.

Segundo consta em Vianna (2007, p. 109), o rádio fizera suas primeiras transmissões no Brasil nas comemorações do centenário da Independência em 1922. Em 1923 foi inaugurada a primeira estação de rádio brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. A programação consistia, basicamente, de música erudita e palestras culturais. O panorama se modificaria com a concorrência de outras rádios comerciais, como a Mayrink Veiga, inaugurada em 1926 e a Rádio Educadora, em 1927. No entanto, os primeiros programas de grande audiência só surgiriam depois da revolução de 30, transmitidos do Rio de Janeiro. Em contrapartida, “o mercado de discos brasileiros, no final da década de 20, também estava em ritmo de revolução, com o advento da gravação elétrica e a instalação de várias gravadoras no país [Odeon, em 1928 e RCA, em 1929]” (VIANNA, 2007, p. 110).

Além disso, especificamente em relação ao forró, a emigração de nordestinos para o sudeste ampliava a demanda por “*coisas da terra*”². Gonzaga usará, por conseguinte, “o rádio como meio e os migrantes nordestinos como público” para o seu sucesso (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 155).

² Ao freqüentar e participar de festas de forró, o migrante nordestino passava a pensar melhor e mais rápido sobre sua migração e o seu novo “eu” (FERNANDES, 2006).

Outro fator se colocava como favorável ao futuro proeminente de Gonzaga: sua música passa a ser incentivada tanto pelo Estado, como por setores intelectualizados do país, devido, respectivamente, ao Estado populista e o problema da nacionalização da música brasileira vislumbrado pelos modernistas. Nesse meio, apesar de todo o vai-e-vem da carreira gonzagueana, fez-se o forró.

Gonzagão surge, por um lado, na tensão entre uma região Nordeste em que persistia uma economia de grande fragilidade e insistiam em perdurar as relações tradicionais de poder; de outro, durante os progressos do rádio e da indústria do disco. Entre um frágil Nordeste do ponto de vista social e uma crescente indústria fonográfica germinava o criador do forró.

Nascido em 13 de dezembro de 1912, Gonzaga era filho de Januário, sanfoneiro que auferia a vida material da família com o fole da sanfona tocando nas festas da região (CHAGAS, 1990; DREYFUS, 1996; ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). “Januário ganhava a vida da família com o fole. Tocava nas festas e nos forrós – naquela época dizia-se ‘os sambas’ – de toda região” (DREYFUS, 1996, p. 35).

A figura do sanfoneiro era intérprete social importante na vida cotidiana do sertão. Gonzaga, imerso na cultura sertaneja e tendo Januário no seio familiar, logo entrara na vida de músico. Segundo a biógrafa Dominique Dreyfus (1996), em 1926, Luiz Gonzaga, então com 14 anos, embarcara na vida artística, comprando sua primeira sanfona através de empréstimo com um cidadão local.

Um episódio particular colocaria Gonzaga nas forças armadas. Viajando

pelo país a serviço dos militares, contudo, dia-a-dia ia almejando deixar o exército e ganhar a vida como artista. Já no exército exerceu a função musical de corneteiro, recebendo inclusive apelido de *bico de aço* pela exímia capacidade de tocar o instrumento (CHAGAS, 1990, p. 38).

“No dia 27 de março de 1939, Gonzaga embarcou num trem para o Rio de Janeiro” (DREYFUS, 1996, p. 73). Aquela data simboliza o início concreto da carreira gonzagueana. No Rio, irá conhecer o *Mangue*, bairro agitado musicalmente da capital. O local era freqüentado por inúmeros artistas em busca de trabalho, que tocavam e cantavam em bares e calçadas. Era um lugar movimentado, mas também violento. Nessa época Gonzaga não se lembrava das músicas que ouvia Januário tocar quando jovem. Também considerava que a luminosa cidade do Rio de Janeiro não era lugar para aquelas músicas “*rurais*”. Mesmo assim, logo começara a tocar no Mangue e ganhar algum dinheiro. Tocava, pois, valsas, tangos, choros, *foxtrot*s, etc., ritmos mais comuns do cenário urbano da ocasião. Contudo, viu que o bairro não era grande coisa, além de ser um espaço nada acautelado – “*a ordenação hierárquica dos espaços públicos de prática musical era paralela à respeitabilidade social das respectivas platéias*” (TRAVASSOS, 2000, p. 13). Pensou, então, prontamente nos programas de calouros, criados em meados dos anos 30, no estilo Ary Barroso³.

³ No programa de Ary Barroso, interpretando músicas de nomes da época, tais como Augusto Calheiros e Carlos Gardel, Gonzaga não conseguiria tirar nota superior a 2,5 (numa escala de 0 a 5). Posteriormente, com as músicas “No meu pé de serra” e “Vira e mexe”, que depois foi rebatizada de “Chamego”, conseguiu conquistar nota 5 e ainda chamar

Apesar disso, tocar tangos e valsas não era o estilo de Luiz Gonzaga. Aquilo não fazia parte de seu mundo, nem tampouco de suas pretensões como artista. Certo dia, relata Dreyfus, um grupo de cearenses⁴ num barzinho do Mangue pedira que Gonzaga tocasse algo da *terra*. Ele, despreparado na ocasião, adiará alegando que *isso não interessava o povo de lá* (do “Sul”). Os cearenses insistiram! Prometera, então, para uma próxima vez. Chegando o dia, cumpriu sua promessa e tocou, sendo muito aplaudido pelo público. Nesta hora pensara: “nem valsa, nem tango, ia tocar uma coisa lá do Norte, o ‘Vira e Mexe’” (DREYFUS, 1996, p. 85).

Tanto o “Vira e Mexe”, quanto o “Chamego”, de fato nunca foram gêneros musicais autônomos. Não passavam, no primeiro caso, de um chorinho, e no segundo, de uma nomenclatura sem autonomia rítmica. Precisava-se, então, de um gênero musical mais original.

O início de sua carreira musical não foi fácil. Não queriam que Gonzaga cantasse, alegando, tanto as rádios, quanto as gravadoras, que se tratava de um artista de voz feia. O padrão da época certamente era o vozeirão (de timbre grave) de Francisco Alves, Orlando Silva e Nelson Gonçalves. Outra dificuldade estava na questão tecnológica: o fole dos sanfoneiros do sertão era muito rudimentar e não tinha recursos harmônicos suficientes para

muita atenção (CHAGAS, 1990; DREYFUS, 1996).

⁴ “Numa das casas noturnas do Mangue, [Gonzaga] é desafiado por um grupo de estudantes nordestinos [...] que exigem que toque algo ‘lá da terra’, coisa que Gonzaga tinha abandonado. Depois de treinar em casa durante semanas, apresenta-se diante dos mesmos universitários tocando ‘Pé de Serra’ e ‘Vira e Mexe’. É aplaudido não só pelos rapazes, como por toda a casa” (CHAGAS, 1990, p. 38-39).

permitir suntuosas interpretações vocais. Por sua vez, a música do Nordeste era pouco difundida na época. Salvo a embolada que encontrara alguma aceitação do público urbano do Sul, as outras expressões do Nordeste rural (repente, banda de pífanos, etc.) dificilmente podiam ser difundidas num mercado competitivo e em ascensão (DREYFUS, 1996, p. 106).

Assim, para uma maior repercussão artística nacional, o Nordeste precisava de um novo ritmo de expressão. Gonzaga, junto com o seu primeiro grande parceiro, Humberto Teixeira, fariam esse ritmo: o Baião. “Foi com a segunda [a primeira foi *Meu Pé de Serra*] parceria com Humberto Teixeira, intitulada ‘Baião’ [anos 1940], que Luiz Gonzaga fez sua entrada triunfal na história da música popular brasileira” (DREYFUS, 1996, p. 110).

A chamada *questão nordestina* foi, relacionalmente, um fator sumamente importante, pois o forró surgiu no Nordeste e este fato sempre foi muito reiterado pelas diferentes vertentes do forró através do termo “*forró de raiz*” (FERNANDES, 2004).

Vale salientar também que, genericamente, nas obras que tratam da música popular brasileira pouco ou quase nada se fala na palavra baião, nem tampouco forró, durante os anos 20 ou 30. Fala-se em samba, polcas, valsas, tangos, mazurcas, *schottisch* e até novidades dos EUA como *fox-trot* e *charleston*. Do lado nacional ouviam-se maxixes, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. Entretanto, não há referências *significativas* ao gênero institucionalizado baião/*forró*⁵.

⁵ A história da música popular brasileira é didaticamente clara quando pensada em termos dos grandes movimentos musicais e dos gêneros mais abrangentes em termos de território

Daí que o Baião só pode ser um movimento dos anos 40. Foi o verdadeiro manifesto de uma nova música inventada pela dupla Gonzaga e Teixeira. Havia já algum princípio de gênero musical regional anterior ao baião, mas nada com autonomia rítmica. O baião, no entanto, foi um fenômeno singular. Por exemplo, o “xote”, hoje bastante aludido, trata-se de uma “versão brasileira da *schottisch*, dança de salão muito difundida em meados do século XIX na Europa” (DREYFUS, 1996, p. 110). No Brasil teve grande aceitação, sendo adaptada à gaita no Rio Grande do Sul e ao fole do acordeom no Nordeste. O mesmo aconteceu, por exemplo, com a nossa modinha. Segundo Vianna (2007), a modinha brasileira foi uma maneira, inventada por mulatos das camadas populares, de se tocar as *modas* – canções líricas – portuguesas, privilegiando temas amorosos, acompanhadas por instrumentos de cordas, geralmente o violão. O “xaxado”, por sua vez, era uma dança rude dos cangaceiros que, refugiados e na carência das mulheres nos bandos, dançavam com os rifles pisoteando a chinela no chão de areia. Também não iria se configurar como gênero autônomo⁶. Era algo fundamentalmente voltado para a dança.

nacional. A Bossa Nova surge no final dos anos 1950, tendo João Gilberto e Antonio Carlos Jobim como representantes maiores. O tropicalismo e a Jovem Guarda datam dos anos 1960. Na década de 1980 ocorre a popularização do rock nacional - embora já houvesse rock desde os anos 1950 (VIANNA, 2007). Entretanto, a história dos chamados mercados regionais é mais restrita. Os mercados do forró e da lambada nos anos 1970 e do samba-reggae na Bahia nos anos 1980 ainda carecem de maiores referências.

⁶ Todavia, Dreyfus (1996, p. 140) alerta que mesmo assim, “em 1950, foi a vez do xaxado, cuja apresentação motivou grande festa, com a presença de vedetes e ampla cobertura de *O Cruzeiro*”. O xaxado, segundo Luís da Câmara

Com o baião, porém, a coisa mudou de perspectiva. Dreyfus (1996, p. 110-112) afirma que o termo *baião*, sinônimo de rojão, já existia antes do fenômeno Gonzaga. Designava, na linguagem dos repentistas do Nordeste, o fragmento ou trecho “tocado pela viola, que permite ao violeiro testar a afinação do instrumento e esperar a inspiração, assim como introduz o verso do cantor ou pontua o final de dada estrofe”. Albuquerque Júnior (1999, p. 155) também destaca essa assertiva, ao mencionar que o baião “era o dedilhado da viola ou a marcação rítmica feita em seu bojo pelos cantadores de desafio entre um verso e outro”. Todavia, o gênero musical *baião* Gonzaga criou e o seu hino foi a música homônima “*baião*”. Câmara Cascudo (2001, p. 42) destaca que, após a década de 1940, mais precisamente a partir do ano de 1946, o “sanfoneiro pernambucano Luís Gonzaga divulgou, pelas estações de rádio do Rio de Janeiro, o baião, modificando-o com a inconsciente influência local dos sambas e das congas cubanas”.

Gonzaga planejara o Baião. Embora muita coisa tenha ocorrido no improvisado, principalmente a parte empresarial, na vontade tudo estava muito orquestrado. Fez-se, segundo Albuquerque Júnior (1999), uma recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos do

Cascudo (2001, p. 748-749), tratava-se de uma “dança exclusivamente masculina, originária do alto sertão de Pernambuco, divulgada até o interior da Bahia pelo cangaceiro Lampião e os *cabras* do seu grupo. Dançam-na em círculo, fila indiana, um atrás do outro, sem volteio, avançando o pé direito em três e quatro movimentos laterais e puxando o esquerdo, em um rápido e deslizado sapateado [...] Xaxado é a onomatopéia do rumor xa-xa-xa das alpercatas arrastadas no solo [...] falhou como dança de sala porque não é possível atuação feminina. ‘O rifle é a dama’ [...]”.

Nordeste. Gonzaga inaugurou o trio instrumental composto por *sanfona, zabumba e triângulo* e, além dessa tríade original, buscando se aproximar das raízes sertanejas, começou a compor a sua própria imagem de nordestino, na qual o chapéu de couro foi sua marca registrada. De acordo com Chianca (2006, p. 71), “com Luiz Gonzaga, o baião, o xaxado e o xote foram popularizados e sintetizados numa expressão urbana, representando a música regional nordestina”, ou, nas palavras de Albuquerque Júnior (1999, p. 157), representando “a voz do Nordeste”. Tradicionalmente, o forró se torna uma “arte do Nordeste, a sua mais importante e rica produção, o seu grande instrumento identitário [...] Passa a ser a música do ‘povo nordestino’” (LIMA, 2002, p.237- 238).

Os temas das músicas podiam ser ajuizados, quando tratavam dos problemas do homem sertanejo, ou cômicos, quando falavam dos detalhes do dia-a-dia. A música gonzagueana às vezes lembra o aboio⁷ dos vaqueiros tangendo o gado; às vezes lembra orações sobre o drama do homem pobre do sertão (DREYFUS, 1996, p. 121). De acordo com Albuquerque Júnior (1999), não é somente o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas também as letras, o sotaque, as expressões usadas, os elementos culturais expostos e a própria voz gonzagueana. Esses elementos em conjunto irão significar culturalmente toda uma região.

Luiz Gonzaga trouxe para o forró um repertório temático bastante diversificado. Pueril ou não, o forró gonzagueano representou as condições

⁷ “Canto triste, dolente, típico do boiadeiro nordestino, composto só de vogais e indispensável na condução da boiada” (ÂNGELO, 1990, p. 47).

de vida de uma parte do povo nordestino, sobretudo àquele que estava à mercê das benesses do litoral que desigual e rapidamente se urbanizava.

De acordo com Silva (2003, p. 88), Gonzaga cantou a seca; cantou a triste partida do povo nordestino para as terras do Sul; cantou a chuva, grande alegria do pobre agricultor sertanejo; cantou o verde da mata, a aridez do agreste e as asperezas da caatinga; cantou também os rios, a fauna (jumento, assum-preto, acauã, o sabiá, o gogó da ema e o vem-vem) e a flora (coqueiro, embuzeiro e o juazeiro); cantou a geografia nordestina, homenageando cidades (Penedo, Porto Calvo, Maceió, Recife, Pesqueira, Caruaru, Garanhuns, Campina Grande, Piancó, Salgueiro, Bodocó e Exu), aspectos da cultura popular (feira-livre, boi-bumbá, festas de São João) e, como não poderia faltar, cantou personagens típicos do cenário humano nordestino, tais como cangaceiros (Lampião), violeiros, vaqueiros, viajantes, boiadeiros, romeiros, caçadores, Frei Damião, Padre Cícero e, é claro, o sanfoneiro.

Cantou também o São João, instituindo-o como gênero junino por excelência. “Pode-se afirmar, sem sombra de dúvidas, que a música, notadamente o gênero que ficou conhecido como o forró, com suas variações como o xote, o xaxado e o baião, é a grande vedete e a responsável pelo sucesso da festa junina” (LIMA, 2002, p. 236).

Fez também muitos versos críticos (evidentemente que dentro de certo tradicionalismo); no entanto, certas contradições das disparidades regionais não ficaram despercebidas. Denunciou a exploração do homem sertanejo pelos fazendeiros e denunciou governos pela inoperância para com os problemas mais imediatos do Nordeste, sobretudo

a seca, a fome e a violência. Tudo isso num ritmo dançante!

Na análise temática realizada por Santos (2004, p. 105-133) podem ser encontrados os seguintes temas centrais na obra musical de Gonzaga:

a) **A crueldade da seca e a migração**, temática representada principalmente pelas letras de Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira); Légua Tirana (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira); Paraíba (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) e Vozes da Seca (Luiz Gonzaga e Zé Dantas).

b) **A proteção divina**, representada pelas letras de A Volta da Asa Branca (Luiz Gonzaga e Zé Dantas); Baião da Garoa (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil) e São João do Carneirinho (Guio de Moraes e Luiz Gonzaga), além das já citadas Asa Branca e Légua Tirana.

c) **A relação homem/natureza**, exemplificada pelas canções Acauã (Zé Dantas), Asa Branca, A Volta da Asa Branca e Baião da Garoa.

d) **O desejo de retorno e o contraste entre o Nordeste e o Sudeste**, representada por No Meu Pé de Serra (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira); Vou pra Roça (Luiz Gonzaga e Zé Ferreira); No Ceará Não tem Disso Não (Guio de Moraes); Propriá (Guio de Moraes e Luiz Gonzaga); Noites Brasileiras (Luiz Gonzaga e Zé Dantas); Riacho do Navio (Luiz Gonzaga e Zé Dantas), além da alegórica Asa Branca.

Para Santos (2004, p. 103), a crueldade da seca e a migração marcam “a triste sina do sertanejo que sofre com a falta de chuva e a migração para os grandes centros”. A proteção divina representa “a esperança celestial apontada como alternativa para a ocorrência de chuva”. A relação homem/natureza é expressa pela “associação de pássaros e outros animais ao cotidiano da seca”. E, por fim, o desejo de retorno e o contraste entre o Nordeste e o Sudeste anunciam “o desencanto e a saudade da terra natal e a tristeza das relações sociais”.

“A característica inconfundível da obra de Luiz Gonzaga é o espelho que ele traça do sentimento nordestino. Fazia isso mostrando todas as manifestações da Região e do povo” (OLIVEIRA, 1991, p. 71). Sua música, que ora pede, ora agradece; que ora tece críticas, ora mostra a alegria do cotidiano da região, representou para o Brasil um novo gênero musical, seja na dança, seja nas melodias. Gonzaga foi ator ativo na construção de um ritmo musical e na representação simbólica de uma região, condicionador e condicionado, ator e espectador, senhor e sujeito de suas canções. O que virá depois é, em menor ou maior grau, fruto deste movimento cultural iniciado nos anos 1940. Criou, portanto, o que nas últimas décadas se convencionou chamar genericamente de forró, ritmo tão emblemático do Nordeste e que se espalhou pelo Brasil.

Hoje forró significa, grosso modo, o conjunto da música popular nordestina oriunda dessa conjuntura histórica – apesar de sua diversidade. É importante salientar esse sentido, pois a palavra forró, de acordo com a época em que é empregada, não tem exatamente o mesmo significado. Igualmente a palavra “samba”, a palavra “forró” foi se modificando no decorrer do século. Até os anos 50, forró significava ‘baile’;

depois, passou a designar o conjunto da música do Nordeste. Hoje em dia, forró é um gênero musical com certa autonomia rítmica (DREYFUS, 1996, p. 198).

A etimologia da palavra “forró” é controversa. Por um lado, o termo seria uma contração de *forrobodó*, “palavra que designaria em certas localidades do Nordeste um baile, uma festa dançante. Daí derivaria o termo genérico e amplo ‘forró’ como uma designação da música que ali se tocava” (CHIANCA, 2006). Outra versão teria sua etimologia encontrada, por exemplo, na música *For All para todos*, de Geraldo Azevedo & Capinam, lançada em 1982 (CHIANCA, 2006)⁸.

Nas palavras de Cascudo (2001, p. 249), forró significa a “música e dança surgida por volta da segunda metade do século XX, com a migração de nordestinos para Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo”. Tem sua origem explicada também “nos bailes que os chamados ‘gringos’ radicados no Nordeste do país promoviam *for all*, ou seja, para todos [...] De *for all* para forró teria sido uma passagem natural” (CASCUDO, 2001, p. 250). Forrobodó, por sua vez, significa “divertimento, pagodeiro, festança. ‘*Após a tal seção houve um grande forrobodó*’” (CASCUDO, 2001, p. 250). Certamente, no vai-e-vem dessa

⁸ “Essa canção fala da presença da *Great Western of Brasil Railway Co.* no Nordeste, como encarregada da construção das ferrovias brasileiras do início do século XX até os anos de 1950, quando foi estatizada. Ainda segundo essa versão, seus operários – de origem inglesa – tinham o hábito de organizar bailes nas suas noites de repouso. A fim de sinalizar abertura à população local, esses bailes indicavam ‘*for all*’ [para todos] na entrada. Daí a contração e o ‘abrasileiramento’ do termo” (CHIANCA, 2006, p. 87).

controvérsia histórica se explica algo da etimologia do termo.

Voltando a Gonzaga, as parcerias musicais em sua vida foram elementos nevrálgicos em sua carreira. Além de Humberto Teixeira, a partir de 1950 firmaria com Zé Dantas uma amizade pela qual nasceria uma segunda grande sociedade musical.



seria mais tarde Claudete Soares; o barão seria Jair Alves. Marinês, primeira mulher a cantar forró, seria a rainha do xaxado.

*Se já cantava seus números
Mais empolgada ficou,
Era 'Peba na Pimenta',
Haja 'Pisa na Fulô',
Por devassar essas praias
Como 'Gonzaga de Saias'
A imprensa batizou (Manoel Monteiro)⁹.*

As secas constantemente levavam mais nordestinos ao centro-sul, aumentando, potencialmente, o público de Gonzaga. Cada vez mais crescia seu público ouvinte. No dizer de Dreyfus (1996, p. 158), “Luiz Gonzaga, primeiro produto industrial da cultura nordestina, tinha se tornado um fenômeno de massa, comparável, num nível nacional, aos futuros Elvis Presley e Beatles”. Em 1945, assinou contrato com a Rádio Nacional, sonho de qualquer artista do período.

Apesar disso, é sempre importante salientar que, segundo Albuquerque Júnior (1999, p. 158), Gonzaga fez parte de uma geração de artistas da chamada música popular brasileira, “não por ser feita pelas camadas populares, mas para as camadas populares. Uma música comercial, que tinha o rádio o seu principal veículo”. Em outras palavras: foi um produto da indústria cultural.

Prontamente, com o avanço dessa indústria musical voltada ao “nordestino”, seu trabalho estava dando muitos frutos e já começavam a surgir novos compositores nordestinos nos idos dos anos 50, tais como Sivuca, Jackson do Pandeiro e Luiz Bandeira. Segundo Dreyfus, muitas pessoas já eram “alguma coisa do baião”: o príncipe era Luiz Vieira; a princesinha

Se todos eram alguma coisa do forró, afinal, Gonzaga só poderia ser o rei! Ângelo (1990) ressalta também Carmélia Alves, a rainha do baião, título dado pelo próprio Gonzaga: “Ainda em 1951, no auge do sucesso, o próprio Luiz Gonzaga me corou ‘rainha’ em seu programa ‘No Mundo do Baião’, da rádio Mayrink Veiga, Rio. E então ficou assim: ele o ‘rei’ e eu a ‘rainha’ do baião. Pegou, como se viu” (Carmélia Alves *apud* ÂNGELO, 1990, p. 35).

Com o sucesso em marcha, algumas mudanças no trabalho de Gonzaga já eram visíveis. O conceito de música engajada não existia na época, mas a denúncia contida em sua música marcava profundamente o seu estilo, procurando traduzir muitos problemas do Nordeste (secas, disputas de família, fome, etc.). Entretanto, as letras de duplo sentido estavam muito presentes, às vezes bem humoradas, às vezes não. Tome-se o exemplo da música *Peba na Pimenta*, em disco de Marinês (DREYFUS, 1996), que causou grande polêmica na época por causa de sua dupla acepção. Aliás, à época já se discutia o caráter polêmico de algumas músicas de Gonzaga. Flávio Cavalcanti

⁹ *Literatura de Cordel*. MONTEIRO, Manoel. **Marinês**: a imoral rainha do forró. Campina Grande, PB: CampGraf, jun. 2007.

“quebrou um disco meu em público por achar que uma música (*Siri Jogando Bola...*) era indecente. O Flávio disse que as minhas músicas e de meus parceiros eram bestas, indecentes e grosseiras” (Luiz Gonzaga *apud* ÂNGELO, 1990, p. 57).

A questão da sexualidade nas músicas não estava ausente e, *vira e mexe*, vinha a público. De certa forma, ao contrário do que hoje comumente hoje se imagina, o forró sempre teve apelo erótico, conforme lembra a antropóloga Luciana Chianca em entrevista ao *Jornal Tribuna do Norte*.

Basta lembrar que a insinuação sexual já está presente há décadas na nossa música: nos primórdios foi o próprio L. Gonzaga, que empregava trocadilhos e insinuações para falar da mesma coisa. Assim todo mundo ‘fungou a Carolina’ e dançou ‘cossaco fora’. Algumas décadas depois, num registro diferente – o do duplo sentido –, Genival Lacerda ficou de olho ‘na butique dela’, e animou milhares de forrós [...] Passaram os anos e a linguagem sexual foi se explicitando. De ‘tchan em tchan’, chegamos na calcinha (TRIBUNA DO NORTE, 30. jul. 2004)¹⁰.

Entrementes, entre o sucesso notável e as pontuais polêmicas, ao término de 1957, Gonzaga alcançara seu objetivo: lançar firmemente um gênero musical, inclusive, com discípulos. Surgira, por exemplo, o Trio Nordestino, com Dominginhos – hoje sanfoneiro de renome nacional –, empresariado na época por Helena, mulher de Gonzaga.

O forró logo se espalhou pelo país pelas mãos de Gonzaga. Mas em seguida viria o declínio. Com a eleição de Kubitschek em 1956, surgia um Brasil novo: de Brasília, do cinema, do concretismo, da Bossa Nova, da Jovem Guarda, da televisão... Um Brasil urbano... Os adolescentes trocavam o som da sanfona pelo do violão, instrumento mais urbanizado.

Esse refluxo em sua carreira coincidiu com os primeiros ecos da bossa nova, que se intensificaram com os ruidosos sons das guitarras elétricas dos cabeludos da jovem guarda. Recolhido em seu sorriso largo e nas reminiscências do período áureo do baião e de sua vida artística, Luiz esperou que a maré passasse (OLIVEIRA, 1991, p. 61).

Nessa fase de decaimento o baião entra, de certa forma, num gueto. Gonzaga sem grandes platéias nas capitais investiu pelo interior do país, lócus que sempre teve muito público. Tocou nos locais mais distantes (em circos, em cima de caminhões, comícios, etc.), indo de carro, caminhonete, avião, barco, etc. Essa inversão de público fez Gonzaga viajar por todo o país. Chagas (1990, p. 13) aponta que “mesmo afastado dos grandes veículos de comunicação de massa, com o surgimento da televisão, da bossa nova e da Jovem Guarda, sucessivamente, nunca deixou de se apresentar”.

Abatido e consciente de sua marginalização como artista, Luiz Gonzaga lança “*Pronde Tu Vai, Baião*, verdadeiro manifesto de sua revolta, composta por João do Vale e Sebastião Rodrigues” (DREYFUS, 1996, p. 229). Contudo, o conteúdo das demais músicas contidas no disco *Festa do Milho* – disco que continha a música citada – era leve, festivo e já indicava o preâmbulo do forró que ia se

¹⁰ Professora Dra. Luciana Chianca, em entrevista ao *Jornal Tribuna do Norte*. In: FORRÓ SEMPRE TEVE APELO ERÓTICO, DE GONZAGÃO ÀS BANDAS ATUAIS. *Tribuna do Norte*, Natal, RN, sexta-feira, 30. jul. 2004.

popularizar na década seguinte. Tal canção, entretanto, já foi um recomeço para o artista.

Zé Dantas, grande parceiro musical em composições, faleceu em 1962. No mesmo ano que morre Zé Dantas, Gonzaga conhece seu terceiro maior parceiro: João Silva, que marcaria uma espécie de segunda fase de sucesso. Essa fase coincide com a sucessão musical seguinte, marcada pelo que Gonzaga chamava de “os cabeludos” (em alusão a Caetano Veloso, por exemplo).

[...] foi a própria nova geração de compositores – sobretudo os papas do Tropicalismo, Gil e Caetano – que proclamou solenemente que a moderna canção popular brasileira deitava raízes também na arte atemporal de Luiz Gonzaga (OLIVEIRA, 1991, p. 61).

A “cabeluda” sucessão vinha surgindo de pé firme e com a cabeça cheia de idéias novas, que iam levar Luiz Gonzaga novamente às *luzes da ribalta*. Em 1965, Geraldo Vandré, “que não gravava qualquer besteira”, gravou Asa Branca (DREYFUS, 1996, p. 241). Nas palavras de Chagas (1990, p. 32): “coube a Geraldo Vandré, em seu disco de 1965, *Hora de Lutar*, a primazia de apresentar Luiz Gonzaga às novas gerações”.

Encabeçando desde 1967 o futuro da MPB, Caetano Veloso e Gilberto Gil seriam influenciados por Beatles, João Gilberto e, também, por Luiz Gonzaga. Gilberto Gil, aliás, declarava na época sobre Gonzaga: “A primeira grande coisa significativamente do ponto de vista da cultura de massa no Brasil” (Gilberto Gil *apud* DREYFUS, 1996, p. 244). Caetano, exilado em Londres durante a ditadura militar, chega a gravar Asa Branca. De acordo com Albuquerque Júnior (1999, p. 163), é

sob a influência do tropicalismo que Gonzaga é visto como “expressão da evolução da música popular em direção à modernidade”. Essa redescoberta traria Gonzaga de volta, todavia, em um retorno distinto.

Gonzaga estava com dificuldades financeiras. Também estava com dificuldades para compor. Quando Rildo Hora [que passou a produzir os discos de Gonzaga] “chegou com uma nova proposta, falando de efeitos especiais, de empostar a voz, de eco, *delay*, *reverb*, etc. e tal, Gonzaga aceitou sem discussão. Quem sabia eram os jovens, pensava ele, fazendo o que lhe diziam” (DREYFUS, 1996, p. 255).

Gravar o nordestino nos anos 70 era rentável. Muitos gravaram, por exemplo, a música Asa Branca. Em meados dos anos 70 o tom das letras já ganhava um tom mais cômico, jocoso. A temática do homem nordestino já não era mais tão dominante.

Nos anos 70, ou mais especificamente no final da década, Gonzaga já não era mais o único grande cantor de música nordestina. Já tinha Marinês, Genival Lacerda, Zé Gonzaga, Trio Nordestino, etc. Muitos o imitavam. Segundo Dreyfus (1996), havia e não havia motivo para Gonzaga se aborrecer. Havia porque o forró estava virando progressivamente produção do tipo *techno-music* [mais tarde, nos anos 1990, chegou-se a apelidar de *oxente-music*, saldo de um termo popular do Nordeste e uma palavra de procedência inglesa, que a conexão soa, em certo sentido, como protesto a descaracterização (CHIANCA, 2006)], com bateria eletrônica, sintetizadores, tráfico de voz e “obscenidades” nas letras. Por outro lado, estava também nascendo uma outra geração: Raimundo Fagner, Geraldo Azevedo, Alceu

Valença, Zé Ramalho, Elba Ramalho, Belchior, e de certa forma, Raul Seixas. Havia também Dominginhos, sua cria direta. “A música do Nordeste estava tomando nova orientação. Já não eram exatamente o baião, o xote, o xaxado, a toada que interessavam o público urbano, mas o ‘forró’” (DREYFUS, 1996).

Forró passa então a designar, além de uma dança e de um espaço, um gênero musical. Deixa de ser simplesmente baile¹¹ e passa a ser mais uma opção de música para o público urbano. Na década de 1980 – década em que recebeu o apelido de *Gonzagão* – Gonzaga evolui bastante, adaptando-se as tendências da moda. “Nesse ano [1980], Gonzaga [lança] o LP *Homem da Terra*, uma verdadeira xaropada, cheia de violinos, *cellos*, bateria e baixo elétrico, totalmente estranhos à arte de Luiz Gonzaga.” (DREYFUS, 1996, p. 288-289). Estava ocorrendo uma mudança substancial em seu estilo – para alguns algo ruim, para outros apenas o aprimoramento de um artista popular. Importante é lembrar que o próprio Gonzaga foi ator ativo nesta mudança, que se deu paulatinamente desde o início de sua carreira nos anos 40 até 1989, ano de sua morte¹².

*Às cinco e vinte minutos
do dia dois de agosto
a morte mais uma vez
deixou seu macabro posto
e matou Luiz Gonzaga
nos dando imenso desgosto [...]
Quantas vezes o nordeste*

¹¹ De acordo com Chianca (2006, p. 87), o termo forró passa a designar, a partir dos anos 1970, “tanto o gênero musical quanto a dança que o acompanha, assim como o baile onde ele será tocado/dançado: dança-se forró num forró, enquanto se escuta um forró”.

¹² “Morreu no amanhecer do dia 2 de agosto de 1989, depois de ficar internado durante 42 dias no hospital Santa Joana, no Recife” (CHAGAS, 1990, p. 34).

*já sofreu com o clamor
de secas impiedosas
agora chora de dor
a triste e definitiva
partida de seu cantor* (Gonçalo Ferreira da Silva)¹³.

Historicamente, é possível afirmar que o que sucede a esses fatos é, em grande parte, decorrência, às vezes direta, às vezes indireta, desse retrospecto. A década de 1990 significará o que Silva (2003) classificou como segunda crise do baião, ou seja, a morte de Gonzaga (a primeira tinha sido o surgimento da Bossa Nova). Com a morte do rei do baião, novas formas de fazer o forró estavam por nascer. Contudo, ao contrário dos muitos críticos emotivos atuais, *Gonzagão* já iniciara tal movimento. Logo, *entre a música regional e a indústria cultural*, estava Luiz Gonzaga do Nascimento.

Luiz Gonzaga, produtor e produto de todo o movimento forrozeiro, hoje funciona, perante as massas, mais como mito instituidor do que como estruturador do mercado. Conforme ressalta Fernandes (2004), trata-se da identidade de uma figura muito importante na Música Popular Brasileira, que se tornou um personagem mítico, no qual as controvérsias foram deixadas de lado em favor de uma pureza musical que, de fato, *nunca existiu*. Por conseguinte, sua história musical, seu desenvolvimento artístico e seu legado mostram que, distintamente da ideia imaculada de uma música com pureza cultural-regional, já havia no velho *Gonzagão* o micróbio da pujante indústria cultural. O forró eletrônico da década de 1990 apenas o faria amadurecer.

¹³ *Literatura de Cordel*. SILVA, Gonçalo Ferreira da. **Morreu o Rei do Baião Luiz Gonzaga**. Rio de Janeiro: out, 2005.

Referências

ÂNGELO, Assis. **Eu vou contra prá vocês**. São Paulo: Ícone, 1990.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

CHIANCA, Luciana. **A festa do interior**: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

CHAGAS, Luiz. **Luiz Gonzaga**: vozes do Brasil. São Paulo: Martin Claret, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. São Paulo: Global, 2001.

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

FERNANDES, Adriana. Vamos dançar forró? VII CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM – AL, LA HABANA, 2006. **Anais...** Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/actasauto r1.html>. Acesso em: 17. jun. 2011.

_____. Forró: música e dança “de raiz”? V Congresso da Seção Latino Americana da

Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Rio de Janeiro, 2004. **Anais...** 21 a 25, jun. 2004. Disponível em: <http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/Resumos/ResAdrianaFernandes.htm>. Acesso em: 17. jun. 2011.

LIMA, Elizabeth Christina de Andrade. **Fábrica dos sonhos**: a invenção da festa junina no espaço urbano. João Pessoa: Ideia, 2002.

OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga**: o matuto que conquistou o mundo. Recife: Comunicarte, 1991.

SANTOS, José Farias dos. **Luiz Gonzaga**: a música como expressão do Nordeste. São Paulo: IBRASA, 2004.

SILVA, Expedito Leandro. **Forró no asfalto**: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2007.



* **JEAN HENRIQUE COSTA** é Sociólogo (DCS/UFRN), bacharel em Turismo (UnP), esp. Demografia (DEST/UFRN), mestre em Geografia (PPGe/UFRN) e doutorando em Ciências Sociais (PGCS/UFRN). Professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte