ISSN 2176-9060

NOS VERSOS DO BAIÃO: PRODUTO, MERCADO E CONSUMIDORES NO INÍCIO DO SÉCULO XX.

Salatieu Magno Siqueira Alves
(Museu da Cidade do Recife / FUNESO)
salatieldecamarao@gmail.com

RESUMO
Com o estabelecimento da indústria fonográfica no Brasil no início do século XX, as gravadoras buscaram empregar uma segmentação de estilos musicais que já trabalhavam nos seus países de origem numa tentativa de ampliar seu mercado consumidor, essa ideia proporcionou em 1946 o surgimento de um gênero musical intitulado baião, com o objetivo de conquistar o crescente público migrante do norte que se estabeleceu em São Paulo e no Rio de Janeiro, nesse período. Esse gênero urbanizado foi fundamentado através de elementos do cotidiano, da cultura e da religiosidade nortista com o intuito de despertar no seu público uma identificação e desta forma proporcionar um maior consumo. O objetivo deste trabalho e discorrer sobre o processo de criação do baião que foi encabeçado pelos compositores Zé Dantas, Humberto Teixeira e do intérprete e compositor Luiz Gonzaga que por muito tempo foi considerado como responsável pela construção cultural do arquétipo do retirante nortista.
PALAVRAS-CHAVE: BAIÃO; GÊNERO MUSICAL; INDÚSTRIA FONOGRÁFICA.

Dentro do cenário musical no Brasil, ao longo do século XIX, existiu um processo de urbanização através dos grupos da elite brasileira no sentido de difundir gêneros musicais europeus, no País, como: *polca, valsa, schottisch*, *redowa e mazurca*; com o objetivo de igualar-se àquela que era considerada como o exemplo supremo de civilidade e modernidade na Europa, a *França*. Pois as elites burguesas brasileiras admiravam os comportamentos considerados como civilizados. Desta forma esses costumes foram importados e divulgados no país; principalmente no centro cultural da época, a cidade do Rio de Janeiro, que cresceu o interesse pela música popular.

No século XIX, a indústria fonográfica criou uma categorização musical com o objetivo de fabricar produtos fonográficos para atender a formação do público consumidor do seu principal produto: o disco.

ISSN 2176-9060

Assim, no mercado fonográfico surgiu a expressão – *gênero musical*; rótulo usado com o intuito de facilitar, para que os clientes (fãs) encontrassem o trabalho dos seus artistas preferidos. Esse conceito englobou uma rede complexa de relações, envolvendo os mais diversos agentes, tais como: intérpretes, compositores, gravadoras, distribuidoras, crítica jornalística dentre outros. O processo de categorização musical foi inicialmente criado, baseado nos componentes básicos da música; chamados: elementos constitutivos;[1] ou seja: o ritmo, a melodia e a harmonia. Entretanto as combinações simultâneas entre melodia, ritmo e harmonia; não foi suficiente, para definir um gênero musical, precisavam ser inseridos outros fatores; são eles: Timbre, Forma e Tessitura. [2]

No começo do século XX, as gravadoras buscaram emprega uma segmentação de mercado no Brasil, que já trabalhavam nos seus países de origem. Ao se pensar em um **novo produto**, os executivos de gravadoras – baseados no mercado existente – se faziam várias perguntas: que tipo de música é? Para quem essa música será vendida? Será um produto realmente competitivo? Não era interessante lançar um produto isolado, fora dos referencias formados pela indústria de entretenimento. Assim por meio desta avaliação, os gêneros musicais brasileiros foram moldados para o mercado fonográfico por muito tempo. No período de 1939 a 1945, a música brasileira perdeu a credibilidade no mercado, dando espaço aos gêneros internacionais, como o *bolero, blues, ragtime, swings, o*

[1] Melodia – significado: sequência de notas de diferentes sons, organizadas numa determinada forma, de modo a fazer "sentido musical" para quem escuta. É o segundo elemento básico de identificação de um gênero musical. Ritmo – significado: são diferentes modos de agrupar frases lineares ou preposições; muitas vezes é através dele, a primeira manifestação de identificação de um gênero musical. Harmonia – significado: quando três ou mais notas de diferentes sons, são ouvidas ao mesmo tempo, produzem o que chamamos de um acorde. Este é o terceiro elemento básico de identificação de um gênero musical.

[2] Timbre – significado: característica da sonoridade de um gênero musical. Forma – significado: configuração básica de uma obra musical, ou seja; maneira de executar uma música. Tessitura – significado: região onde a música é executada. Algumas músicas apresentam uma sonoridade bem densa, que fluem com facilidade, e outras se mostram com os sons mais rarefeitos e esparsos, produzindo um efeito penetrante e agressivo. Então a tessitura é mais uma forma de reconhecermos um gênero musical.

ISSN 2176-9060

foxtrote, rumbas entre outros. Dentre os gêneros musicais brasileiro na época; como: o rancho, o choro, o maxixe entre outros, o único que ainda resistiu por certo período foi o samba canção. Contudo o jornalista, crítico e pesquisador musical - *José Ramos Tinhorão* no seu livro **Pequena história da música popular**, afirma que o comércio fonográfico se encontrava saturado, os sambas-canções abolerados declinavam para a decadência do mercado do entretenimento (TINHORÃO, 2012, p. 214).

Todavia surgiu através do processo de urbanização e industrialização da cidade de São Paulo uma nova segmentação de mercado: os migrantes nortistas [3] que constituíram-se como peças importantes na dinâmica de construção das estruturas e engrenagens sociais da cidade, assim como, dos contrastes sociais econômicos e culturais. Eles faziam-se presentes nas missas, nos estádios e nas torcidas de futebol, nos sindicatos, nos botecos, nos centros comunitários, sempre negociando espaços, poderes e saberes; ou seja, existia um novo mercado a ser explorado; uma multidão sem rádio, sem rosto, sem voz. Por meio deste entendimento o compositor e letrista Luiz Gonzaga junto com o letrista Humberto Teixeira decidem criar um gênero musical inspirado na cultura nordestina, para esse novo caminho de mercado. Começaram a estudar as possibilidades, pois o maior desafio era adaptar o folclore aos padrões e gostos urbanos, resinifica o folclore e a tradição; ou seja, massifica a cultura popular e por fim industrializa-la, assim, renovando, transformando, modernizando a música "nordestina". (BARRETO e PEREIRA, 2002. p.97).

Dentro deste contexto de criação, foi pesquisado no sincretismo nordestino os elementos constitutivos para a categorização musical do

[3] Segundo o historiador Durval Muniz Em 1919, o termo Nordeste começou a ser empregado no discurso institucional para delimitar uma área que, sendo mais propensa às estiagens, passa a ter atenção especial da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas - IFOCS. (ALBUQUERQUE, 2009. p.67).

ISSN 2176-9060

gênero que se pretendia criar. Gonzaga adaptou melodias elaboradas, adequou determinadas progressões de acordes, baseado na influência dos campos modais muito ouvidos na sua infância através das melodias das ladainhas, dos cantos populares e das canções dos violeiros de sua região. Empregou uma harmonia identificada como moderna em posição fechada. Buscou uma sonoridade no acordeão modo de piano (instrumento conhecido na região do nordeste do Brasil, como: sanfona) que se assemelhou ao da rabeca, do pífano e do acordeão diatônico (conhecido também como: sanfona de oito baixos) com o objetivo de sensibilizar os migrantes nordestinos; ou seja, influenciando um sentimento de saudade pelo nordeste através da memoria individual de cada um; ou seja, fazendo-lhes lembra de sua infância, de sua terra, de seu lugar. (ALBUQUERQUE, 2009. p. 164).

Entretanto foi levada em consideração a importante de não só criar uma música com sotaque nordestino, mas que essa música tivesse letras. Assim, eles juntos estabeleceram um discurso produtivo tradicionalista plural do Nordeste em formato de pronunciados inspirados no regionalismo com um texto informativo. As letras se encaixaram perfeitamente dentro das divisões rítmicas, nas quais consoantes e vogais foram colocadas de forma percussiva e melódica, dando liga ao processo dançante, de celebração ou de protesto, proposto por sua música, que circulou entre o sagrado e o profano. Porém, como transmissor dos temas sertanejos ao seu parceiro, Gonzaga preocupou-se com a influência, sobre eles, do urbanismo, pois as imposições da estilização estavam cada vez mais crescentes, no baião, que se tornou um ritmo internacional, como o samba. Ele percebeu que o urbanismo estava se evidenciando sempre mais nas composições dele em parceria com Humberto. Então em 1949, nasceu uma nova parceria, uma daquelas inesquecíveis como *Noel Rosa e Vadico, Tom Jobim e Vinícius de Morais. Zé Dantas* trás de volta o

ISSN 2176-9060

pitoresco linguajar caboclo, retornando a ideia rudimentar de Gonzaga; ou seja, ao telúrico sertanejo, assim esse trio procurou por meio de suas canções estabelecerem um espaço idílico da saudade, onde homem e natureza ainda não se separaram. (Ibidem. p. 164).

Sobre a batuta de Gonzaga, Humberto e Zé Dantas uma criação musical sem precedentes nasceu na história da música popular brasileira; eles renovaram, transformaram e modernizaram a música "nordestina" amplificando-a pelo rádio e ampliando o seu campo de memória. Eles urbanizaram [4] um gênero musical popular no nordeste, chamado de baião.

> "(...) o baião tem idade do sertão que deu berço a ele. O baião tem três ou quatro séculos. Talvez seja a música mais autêntica brasileira." Depoimento de Humberto Teixeira. (SANTOS, 2013. p 48).

E lançaram o novo gênero musical urbanizado em 1946, com a música *Baião,* de autoria da dupla, gravado por um dos maiores grupos de sucesso na chamada era de ouro do rádio brasileiro (anos de 1940 a 1950), o grupo *4 Ases e Um Coringa* pelo selo Odeon, conquistando os primeiros lugares nas paradas de sucesso da época. Contudo é a parti de 1949, com o cantor, sanfoneiro e compositor Luiz Gonzaga que o gênero se tornou um sucesso nacional. A popularidade do baião foi tão grande que desequilibrou o eixo da música brasileira no fim dos anos 40 até meados dos 50.

> "Gonzaga foi, pois, o artista que, por meio de suas canções, instituiu o Nordeste como um espaço da saudade. Embora não aquele Nordeste com saudade da escravidão, do engenho, das casas-grandes; mas o Nordeste da saudade do sertão, de sua terra, de seu lugar. Saudade de seus cheiros, seus ritmos, suas festas, suas alegrias, suas sensações corporais... Um Nordeste humilde, simples, resignado, fatalista, pedinte. E, ao mesmo tempo, um Nordeste de grande "personalidade cultural". Um lugar que quer conquistar um lugar para

[4] O termo urbanizado é uma ressignificação do folclore, uma produção artística com a finalidade de introduzir um elemento cultural dentro do segmento de mercado fonográfico, adaptando o mesmo a uma massificação, dentro dos padrões e gostos urbanos, tornando-o um produto industrializado.

ISSN 2176-9060

> sua cultura em nível nacional, que quer mostrar para o governo e para os do Sul que existe que tem valor, que é viável. O espaço da cultura brasileira contra as estrangeirices do Sul." (ALBUQUERQUE, 2009. p. 164).

Eles amoldaram signos rítmicos, melódicos, harmônicos, linguístico, vocais e corpóreo-táteis no movimento fecundo entre referências da cultura oral nordestina, referências urbanas e a referência nacional-popular estatal e tecnológica do rádio e do disco. Este foi o ápice desse nosso artigo proposto no X Colóquio de História na Unicap 2016, pois buscamos demonstrar o processo de criação de um produto para o mercado fonográfico através de signos. Segundo o musicólogo *Charles Seeger* – o conceito de signo se estabelece quando é arquitetado através da associação de um item que represente algo; seja ele um som, uma imagem, ou um elemento que chame à mente lembranças de uma situação especifica. Por exemplo, no cristianismo católico o maior signo desta religião é a cruz, pois ela representa na mente do devoto, todo um conjunto de sensações ligadas à imagem de Jesus Cristo crucificado.

> "Para que algo possa ser um signo, esse algo deve 'representar' alguma outra coisa...". (PEIRCE, 2010. p. 7).

É interessante perceber que cada cultura é resultante de um construir particular, incluindo suas relações com outras culturas, portadora de caracteres bastante diferenciados, e é das misturas das diferenças que nasce uma nova cultura peculiar, sendo assim, cada região tem sua estrutura linguística regional, transcendendo isso para os campos poéticos e musicais, pois os dois são inseparáveis. Assim, a primeira fonte de inspiração para a construção de um signo foram os padrões melódicos e harmônicos encontrados na música nordestina. Através da grande diversidade de influencias no sertão, como: afro-mulçumanas, ciganas, ameríndias, e gregorianas por meio das

ISSN 2176-9060

melodias ibéricas trazidas pelos portugueses, proporcionam na música sertaneja, vários caráteres modais[5] peculiares, como: Lídio, os modos misturados, por exemplo, o Mixolídio (modo misto muito presente no cancioneiro popular sertanejo nordestino) e outros modos menos utilizados, como os modos clássicos europeus (jônio ou Eólio) e raramente, no modo menor com o sexto grau maior (Dórico). (FONTELES, 2010. p.139).

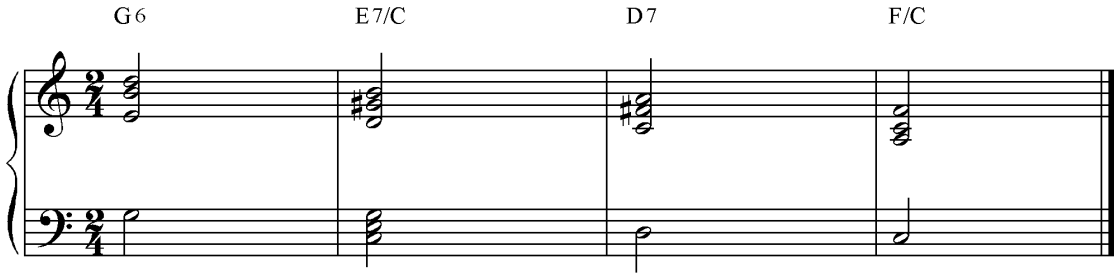
Essa particularidade ocorre geralmente inclusa em uma sequência dentro de tétrades arpejos, como ponto de partida melódico, determinando qual o modo da canção. Exemplo: em 1949 é gravada a canção *Baião* (Registro N°800605b); dos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, criada dentro do modo Dórico; em 1950 é gravada a canção *No Ceará não tem disso não* (Reg. N°800695b) do compositor Guido de Morais, feita no modo mixolídio; e as canções *Baião da Penha* (Guido de Morais/David Násser) gravada em 1951 (Reg. N°800827b) *e Baião na Garoa* (Luiz Gonzaga/ Hervê Cordovil) igualmente são modos mistos.

Gonzaga trouxe consigo a sonoridade modal e tonal, absorvida pela sua vivência nas festas comunitárias e nas diversas celebrações profanas e religiosas em sua terra natal (Exu-PE), tanto como ouvinte como músico, e é através deste conhecimento que absorveu na sua infância e adolescência que ele projetou determinadas progressões de acordes, baseado nas referências tonais que ele foi adquirindo durante sua atuação como músico (aproximadamente entre 1939 a 1945) no *mangue carioca*, principal bairro do meretrício carioca, onde trabalhou em diversos bordéis, tocando *valsas, boleros, blues, polcas, o foxtrote* entre outros. (FERREIRA, 1986. p. 29).

[5] Modos – significa uma construção de uma série de sons melódicos pré-definido. Ao todo são setes, e mais setes variações destes.

ISSN 2176-9060

Foi estabelecido através de uma "fricção" [6] construções de acordes básicos em aberturas, direcionando o movimento dos acordes em relação ao seguinte no sentido ascendente e descendente, por meio da harmonia empregada identificada como "*moderna em posição fechada*" ou "*harmonia fechada*" [7]. (PIEDADE, 2005, p.200). Exemplo:



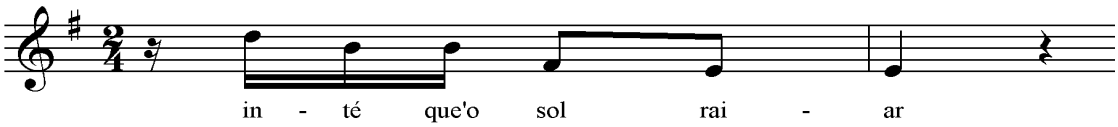
Nos arranjos estabelecidos para a urbanização do gênero citado é recorrente a presença da melodia principal executada pela sanfona nas introduções e nos interlúdios. Inclusive, é plausível supor que a maioria das composições de Luiz Gonzaga tenha origem instrumental, vindo a ser letrada posteriormente por seus parceiros. O *Baião na Garoa* (Reg. N°800962), por exemplo, foi gravado primeiramente como música instrumental em 1952. No mesmo ano, a música é regravada com letra, e passa a ser registrada com autoria de Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil. Assim como a música *Pagode Russo* gravado em 1946 (Reg. N°800495b) no gênero musical *Polca*. Que foi regravada com letra no LP *Danado de bom* em 1984 (RCA – Camden) e ocorreu a mesma coisa; ou seja, passou a ser registrada como autores Luiz Gonzaga e João Silva. Por meio deste raciocínio começaremos ilustra a signologia através da música propriamente dita e depois por meio das poesias (letras).

Dentro deste conceito às harmônicas foram construídas seguindo uma lógica melódica de caráter modal, que implicava a progressão de

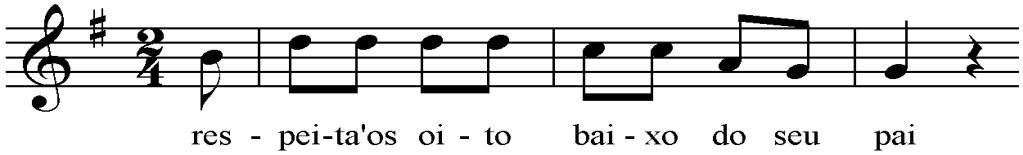
[6] Segundo Acácio Tadeu a expressão ficção, dentro do conceito teórico musical significa utilizar o conhecimento técnico aplicado em um estilo ou gênero musical, e empregar em outro gênero.
[7] Harmonia fechada - significa que as vozes dos acordes estão sempre contidas dentro de uma oitava.

ISSN 2176-9060

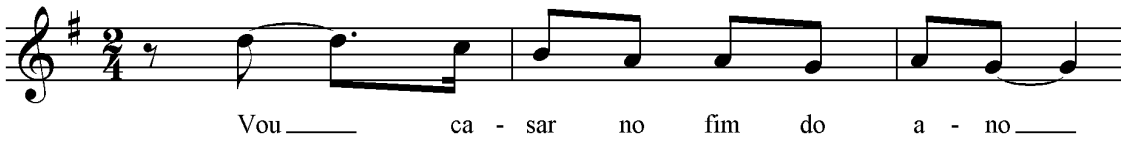
cadencias especificas evidenciada pela predominância do movimento descendente das melodias nordestinas, produzindo assim o terceiro signo. No caso do modo maior: usava-se I, V e IV graus, em ordens variáveis, também se usava I, II graus, com a terceira do acorde alterada, ou seja; fá sustenido. Já em relação ao modo menor, usava-se o I, IV graus, com a terceira do acorde alterada, ou seja; fá sustenido. É interessante citar uma característica do gênero que é a ausência da nota sensível (o sétimo grau da escala), como se pode verificar nos padrões cadenciais da canção - *Vem Morena* (1949) dos compositores Luiz Gonzaga e Zé Dantas, (Reg. N°800643a). Nessa música, a cadência final apresenta a progressão harmônica de V - I, com a figura de antecipação da nota de chegada que é a tônica:



Em *Respeita Januário* dos compositores Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, gravada em 1950 (Reg. N°800658b), a tônica final é precedida de notas repetidas e alcançada por antecipação melódica com a progressão IV – II - I:



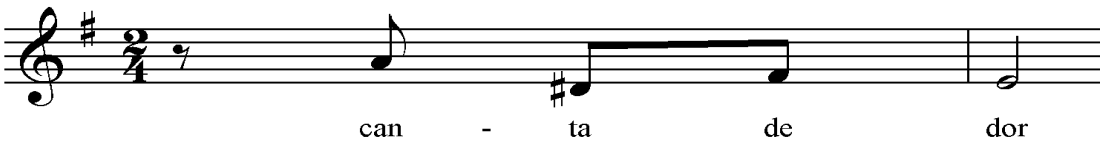
Em *A Volta da Asa Branca* dos compositores Luiz Gonzaga e Zé Dantas, gravada em 1950 (Reg. N°800699b), a resolução da cadência ocorre pela progressão harmônica II - I, e a nota final- a tônica- é alcançada a partir da figura melódica de suspensão:



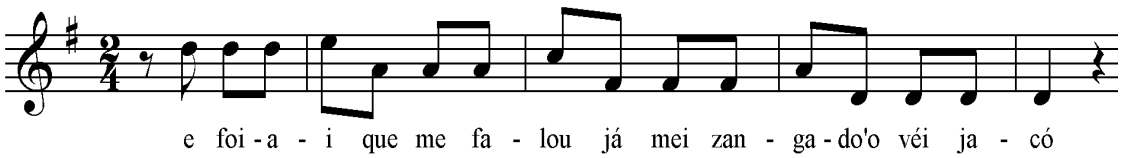
Há casos, porém da presença da nota sensível que, entretanto, não se movimenta diretamente à tônica. Um bom exemplo é a música

ISSN 2176-9060

Assum Preto (Gonzaga/Humberto), gravada em 1950 (Reg. N°800681a). Nessa canção, ocorre a progressão harmônica V - I com a seguinte configuração melódica, isto é, a nota sensível alcança a tônica passando pelo segundo grau da escala.



Ainda dentro da ideia de edificação melódica para realimentar a memória do migrante, foi usada como estratégia a canção declamada; ou seja, uma melodia inteiramente submetida ao ritmo das palavras, forma peculiar utilizada nos versos populares na região sertaneja do nordeste. Por exemplo, em alguns trechos de canções como *Respeita Januário*, pode-se perceber a ocorrência de tal fenômeno. O rigor da asserção do "Velho Jaco" coincide com o movimento descendente e contínuo da melodia, nesta transcrição que realizamos:



Nas melodias do baião estilizado ocorre um ponto particular dentro das canções nordestinas, elas começam com o som mais agudo em seu contorno, como em *Vem Morena* e *Vozes da Seca* (Gonzaga/Zé Dantas), gravada em 1953 (Reg. N°801193b). Os arpejos são construídos em posição fundamental seguido da sétima menor do modo como ponto de apoio; também é utilizado padrões em intervalos de terça ou sextas, assim como é dado ênfase a sétima e uso da sexta e quinta para dar continuidade à melodia. Destaco ainda uma característica no gênero que é iniciar na maioria das canções com frases em anacruse ou sem o primeiro tempo (compasso acéfalo).

O baião urbanizado não chegou pronto, como um produto acabado, ele foi estruturando-se em meio ao processo de estilização

ISSN 2176-9060

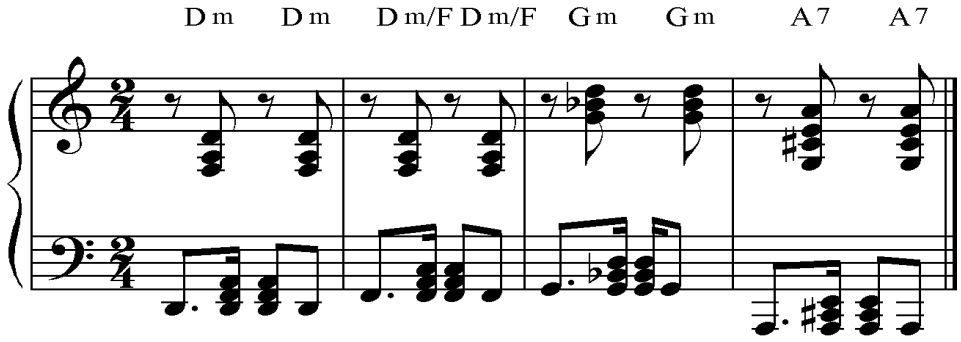
nas seções de gravações. No inicio os instrumentos que acompanhavam a sanfona causaram alguns conflitos em determinados momentos nas primeiras gravações dos discos de Gonzaga; acredita-se que foi por causa da falta de intimidade dos músicos com o novo gênero que ainda estava no processo de criação e definição. Por exemplo: na música *Qui nem jiló* (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira), gravada em 1950 (Reg. N°34748b), ouve-se na gravação o violão de sete cordas executando semínimas, enquanto a zabumba realiza a sincope [8] rítmica do baião de viola, ocasionando assim um pequeno desencontro nos graves. Compreendemos então através dos fonogramas que foi necessário um período de adaptação para os músicos assimilarem e consequentemente contribuírem para o novo gênero que estava em processo de urbanização e estilização.

Neste período Gonzaga adaptou uma técnica no baixo do acordeão, focada no ponteio dos bordões das violas dos repentistas, usando a tônica e a tríade do acorde dentro da sincope rudimentar do gênero (entretanto a situações que o baixo assume a inversão do acorde) construindo assim levadas rudimentares que se tornaram referências como grooves [9] lineares do baião. Desta forma influenciou a forma de tocar os violões de sete cordas, que passaram a executar a mesma concepção, e em alguns momentos estratégicos utilizaram contra pontos simples, bem como notamos a zabumba empregando levadas influenciadas por grooves da sanfona e fricção de percepções rítmicas de outros gêneros. Exemplo demonstrativo de três levadas**:**

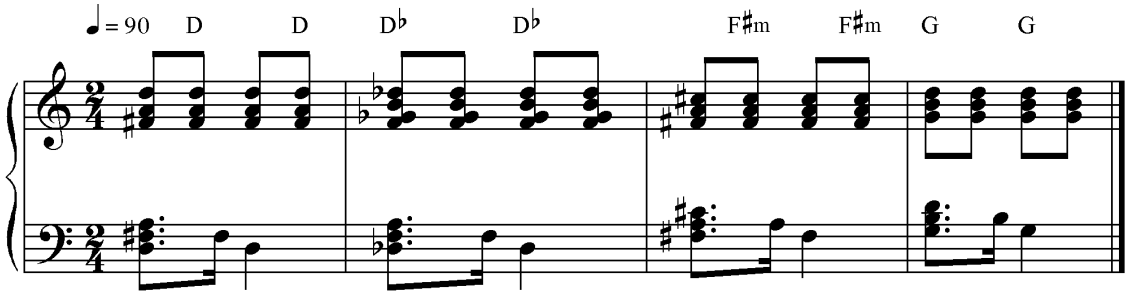
[8] Sincope– é uma figura rítmica caracterizada pela execução de som em um tempo fraco, ou parte fraca de tempo que se prolonga até o tempo forte, ou parte forte seguinte de tempo, criando um deslocamento da acentuação rítmica.

[9] Groove – é uma palavra em inglês, que no contexto da "música" significa um padrão rítmico que os sons se encaixam ou combinam de forma satisfatória.

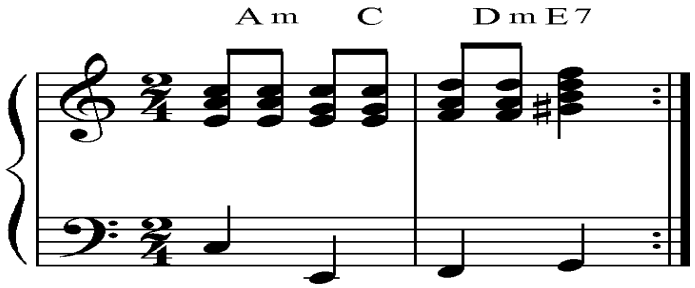
ISSN 2176-9060



Referências: as musicas *Juazeiro* (Reg. N°800605a) gravada em 1949 (Gonzaga/Humberto) e *No Ceará Não Tem Disso Não* (Reg. N°800695b) do compositor Guido de Morais.



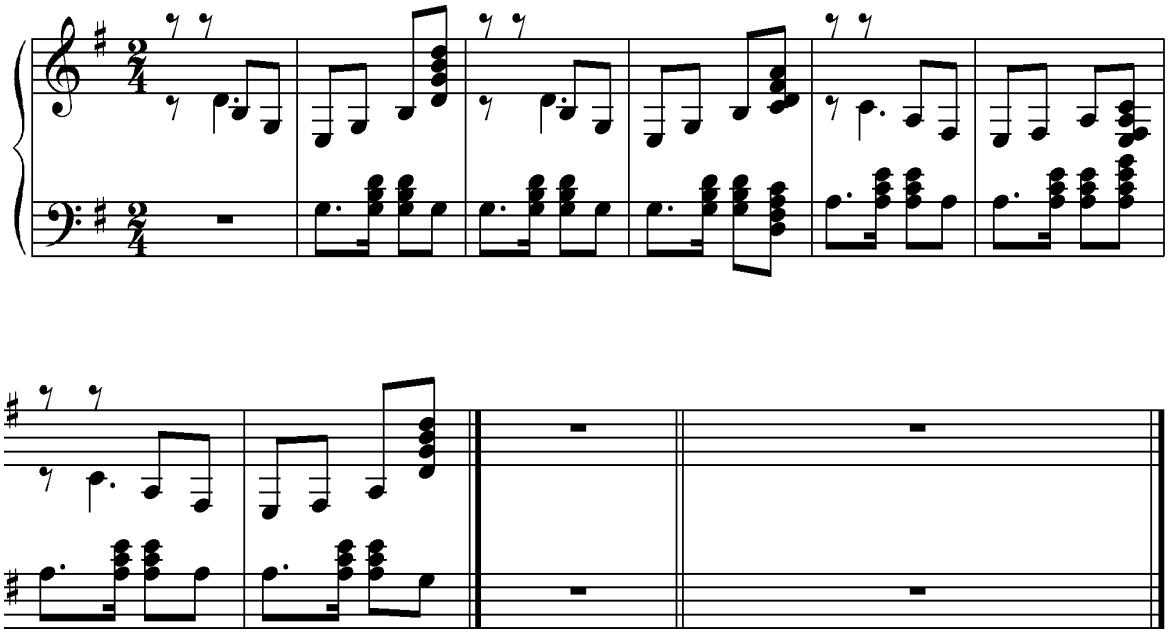
Na terceira levada é usado um movimento no fole da seguinte forma, para executar o *Lá menor* abriremos o fole, e para executar o *Dó Maior* fecharemos o fole, seguindo essa lógica procederemos da mesma forma com o *Ré menor* (abrindo) e com o *Mi Maior com Sétima* (Fecharemos). Referência: a música *Festa do milho* gravada em 1963 o LP – *Pisa no Pilão*, do compositor *Rosil Cavalcanti*.



Através da necessidade de preencher os arranjos das músicas, pelo fato que nas apresentações ao vivo, só tinha o acordeão de instrumento harmônico; foi adaptada uma técnica conhecida como: *"Chord melody"*, muito utilizada na música americana em especifico no

ISSN 2176-9060

estilo Jazz. Ela é empregada da seguinte forma o músico solista tocar simultaneamente melodia e harmonia, com a finalidade de preencher todo o arranjo da música. Essa técnica foi incorporada como signo do gênero com o passar do tempo. Exemplo: introdução da música *Madame Baião* (Luiz Gonzaga/David Násser) gravada em 1951 (Reg. N°800819ª).



Movido para agregar na forma de tocar no acordeão (modo de piano) uma percepção rítmica usada no acordeão diatônico (sanfona de oito baixos) conhecida como: "miudinho"; foi criada uma técnica especifica no fole, muito semelhante a uma técnica empregada na Europa, chamada de "*Ricochet-Triolet"* [10]*.* Para compreendermos melhor essa forma especifica de fazer jogo de fole (que se tornou um dos maiores signos sonoro do gênero), coloco como referencia algumas músicas que nitidamente é perceptivo a técnica de fole instituída por Gonzaga. A primeira música é *O andarilho,* gravada em 1968, no disco de Luiz Gonzaga - *São João do Araripe*. Também podemos ouvir claramente sua forma especifica de fazer jogo de fole em outras duas gravações, elas são: *Sabiá lá na gaiola e Trepa no coqueiro,* todas duas

[10] Ricochet-Triolet – é uma técnica de abri e fecha o fole da sanfona, constituída na Rússia, que agregou uma percepção rítmica no instrumento com rudimentos como: Single-Stroke, Double-Stroke e Paradidlidle.

ISSN 2176-9060

gravadas em 1977, no disco de Luiz Gonzaga e Carmélia Alves. (SANTOS, 2013. p, 70).

> "Prestando bem atenção na sanfona que toco, você vai chegar à conclusão de que eu sou mais um ritmista do que um solista. Pois que eu criei na sanfona a minha maneira de tocar, uma maneira de me acompanhar sem que a sanfona encubra a voz. Tá presa ali, só fazendo cadência pra mim cantar. Então, sou ritmista". (CIRANO, 1989.)

Foi mantida a característica do gênero linear, no sentido de predominar o compasso binário em especifico: dois por quatro, com forte ênfase da síncope do segundo tempo. O andamento do gênero foi estabelecido da seguinte forma, quando executado aproximadamente entre 100 a 120 pulsos por minuto, era destinado à dança. Quando desacelerado por volta de 80 a 90 pulsos por minuto, era associado a temas mais melancólicos, intitulados de Baião-toada. Após a década de 1950, o andamento do baião foi aumentando consideravelmente. (Ibidem. p. 89).

Instrumentação – nas gravações e nas apresentações nas rádios no final da década de 40, Luiz Gonzaga era acompanhado pelo conjunto regional de *Benedito Lacerda,* com pandeiro, cavaquinho, violão de seis cordas e violão de sete cordas, com arranjos do maestro *Radamés Gnatalli,* mas dava um sotaque de choro, então decidiu criar um regional (formação instrumental) com uma linguagem tipicamente nordestina; pois o choro tinha seu regional, e o grupo de seresta também tinha sua formação; mas o baião ainda não tinha sua própria formação, e não foi criado de uma hora para outra. (Ibidem. p, 38, 52 a 53).

Buscando elaborar uma formação regional com sotaque nordestino, Gonzaga lembrou-se de um instrumento que ele tocava quando menino, em bandinhas de pífanos na sua região, chamado de

ISSN 2176-9060

zabumba.[11] Depois ele começou a procurar outro instrumento com o timbre que agregasse uma harmonia entre ele, a zabumba e a sanfona. Então foi em uma feira em Recife-PE entre 1946 a 1947, que ele ouviu um menino vendendo um tipo de biscoito regional chamado de *"cavaco"* chinês, com um tubo nas costas onde ficavam os biscoitos e tocando um instrumento bastante agudo para chamar atenção dos clientes; esse instrumento era o triângulo.[12] (BARRETO/PEREIRA, 2002; p.91).

Inspirado na formação instrumental usada para executar a "chula" de Portugal, que era constituída por: rabeca; bombo e ferrinho (formação muito comum no nordeste entre a década de 1920 a 1930). Ele buscou uma instrumentação semelhante, substituindo a rabeca pela sanfona (acordeão modo piano), o bombo pela zabumba e o ferrinho, agora se chamaria: triângulo; criando o trio, intitulado "Pé de serra", proporcionado uma sonoridade acusticamente equilibrada – frequências graves, médias e agudas bem distribuídas, e simultaneamente criando o signo sonoro. Assim, atendendo a uma necessidade imperativa ao montar um conjunto conciso, adequou uma formação musical, fácil de agenciar e muito econômico, sobretudo conveniente para as suas apresentações ao vivo. (VEJA, 1972. p.15).

Não parou por ai, foram acrescentados outros instrumentos nas gravações como: O *Gonguê*, gravado em 1951, na música *Própria* (Guido de Moraes/Luiz Gonzaga) Reg. N°800773ª e a música *Baião na Garoa* (Luiz Gonzaga) Reg. N°800874b, gravada no mesmo ano. A primeira gravação do Agogô foi em 1949, na música *Vem Morena*; dos

[11] Zabumba– é um instrumento de percussão da família dos membranofones (como um bumbo pequeno) e tem a pele como corpo vibrante. É percutido através de batidas, com duas peles de batida, e seu som é de natureza grave, seca e ressonante na parte inferior e superior.

[12] Triângulo ou "ferrinhos" como é conhecido na Europa, é um instrumento idiofônico de percussão, que tem como corpo vibrante o metal. Como o próprio nome diz, tem o formato de um triângulo equilátero e com o canto esquerdo aberto, é tocado com um "batedor" feito do mesmo metal que a barra original; pode ser de aço, ferro ou alumino. Sua ressonância é controlada pela mão que lhe segura pendurado. Consegue-se esse efeito abafando-o ou não.

ISSN 2176-9060

compositores Luiz Gonzaga/Zé Dantas (1949); Reg. N°800643ª e na música *Meu Padrim* (F. Marcelino) Reg. N°802194b, gravada em 1960, dentre outros. Entretanto tais instrumentos apenas reforçam os acentos realizados no triângulo e na zabumba, apesar dos naipes percussivos adicionarem variedade ao aspecto timbrístico, eles são considerados instrumentos complementares não fazendo parte do signo sonoro do gênero.

Como combinado falamos um pouco sobre a signologia musical construída para o baião urbanizado, e agora iremos explicar sobre a questão textual estabelecida por Gonzaga, Zé Dantas e Humberto. É fundamental ressaltar as diferenças entre as concepções poéticas daqueles que pertencem à cultura de tradição oral e até mesmo as culturas que interiorizou os instrumentos da escrita e da leitura. Nas culturas de tradição oral, o processo de conceber ideias ocorre a partir da relação de causa e efeito, ou seja, pelo acréscimo de uma ideia a outra. Por isso é que, frequentemente, se observa na poesia rural do nordeste do Brasil um processo de criação coletiva que bem se adapta ao modo de concepção de causa e efeito. A contextualização foi feita introduzindo um fluxo de signos em uma linguagem direta, dentro de um conjunto de circunstâncias em que se produziriam três metas, ou seja; funções correspondentes:

1. Domínio do discurso: refere-se ao que está acontecendo, à natureza da ação social.
2. Relações do discurso: refere-se à natureza dos participantes envolvidos na interação.
3. Modo do discurso: refere-se às funções particulares que são determinadas pela língua na situação observada.

1. O texto trouxe à tona a experiência de um povo pobre, buscando afirmar o que consideravam "uma cultura marginalizada". Mas do que reproduzir a visão tradicional camponesa, ajudou essa cultura a se atualizar, reafirmar-se em outro nível. Longe de ser uma visão do passado, é uma visão do presente, de um grupo social e regional

ISSN 2176-9060

marginalizado[13], que resiste à destruição completa de seus territórios tradicionais, mas que para isso tem de construir novos territórios que, imaginariamente, continuam os anteriores. Mas do que um fenômeno de resistência cultural, o baião participou da atualização de todo o arquivo cultural do migrante diante das novas condições sociais que enfrenta nas grandes cidades. O nordeste de Gonzaga, Humberto e Zé Dantas é criado para realimentar a memória do migrante.

2. No sentido discursivo, se fez e emergiu enquanto linguagem estética, enquanto forma no entre-lugar campo-cidade, enredada a estratégias de sobrevivência de milhares de migrantes. Portanto, mesmo permeada de saudade, permanências e resistências perante a mudança, ela foi móvel e movediça, pois se fez no campo da vivência, entre concessões e atritos, se transformando de acordo

[13] Para entendermos a generalidade do preconceito criado sobre os nordestinos em específico, temos que compreender um conceito criado por etnólogos do século XIX e usado até meados do século XX (onde teve seu auge). Segundo eles todos os povos europeus de raça "pura" de etnia branco-caucasiana eram descendentes do antigo povo ariano (palavra que significa "nobre") seria o ápice da civilização. Noção inspirada pela descoberta da família de línguas indo-europeias. Correntes europeias, de caráter nacionalista da época, abraçaram essa tese. Principalmente com maior ênfase pelo Partido Nacional Socialista da Alemanha. Estes associaram o conceito de identidade nacional à raça ariana do povo germânico. Esta teoria, apesar de denominada de Darwinismo Social, possivelmente pouco tinham a ver com as teorias de Darwinianas. De fato, Darwin não aponta necessariamente o indivíduo mais sua capacidade de adaptação às mudanças ambientais, julgando lhe como "superiores". A ideia original da sobrevivência dos indivíduos foi sendo gradualmente transformada em o conceito da continuidade de criaturas superiores aos seus ancestrais extintos, até finalmente tornar-se dominação dos seres superiores na cadeia alimentar ou na escala evolutiva. Através de pensadores como Herbert Spencer que decidiu aplicar a ideia da seleção do mais capaz aos indivíduos e sociedades humanas. Sua tese ficou conhecida como "A lei do mais forte" (ao contrário do que o senso-comum diz, foi Spencer e não Darwin o criador desta expressão). Surge uma construção mental, do conceito de "nação", uma edificação abstrata que tenta abarcar uma generalização intelectual composta por uma grande variedade de experiências afetivas. Em 1920, com a melhora econômica na Europa ouve uma parada brusca nas imigrações estrangeiras, pois com a possibilidade de se afirmar no seu país de origem, as pessoas optaram por ficar. Entretanto o Sudeste do Brasil crescia, tendo assim uma necessidade de mão-de-obra para as lavouras de café; também neste período, São Paulo estava passando por um intenso crescimento e processo de urbanização e industrialização, transformando-se em uma metrópole moderna. Sendo imprescindível uma política de subsídios que estimulasse o processo migratório interno da região Nordeste para região Sudeste. A partir de 1930, passou a ser estimulada de forma oficial, a migração nordestina para o Estado de São Paulo. Os migrantes começam a fazer parte dos contrastes sociais econômicos e culturais. Entretanto foi imposto na mídia do Sudeste de uma forma sutil e preconceituosa, o migrante nordestino como figura cômica, caricata, grotesca; ou seja, motivo de chacota. Nos centros urbanos das capitais sulistas a sociedade tinha um entendimento superficial distorcido dos nordestinos, insinuando de forma negativa e generalizante através dos termos como: "Paraíba" no Rio de Janeiro e "baiano ou pau-de-arara" em São Paulo; como sinônimos de mau gosto, violência, má–educação, incapacidade intelectual, pobreza e rusticidade. O preconceito imposto discretamente nesta época é muito mais complexo do que uma diferença de região. No Brasil na região Sudeste, em específico no Estado de São Paulo, que era formado por uma população, na sua maioria descendente de imigrantes italianos, ira construir um conceito de regionalismo, criando um discurso que estabeleceu um corte muito abrangente, dividindo o país basicamente em "Norte" e "Sul". Justificando as diferenças entre os locais do país como reflexo da natureza, do meio e da raça. Em sua perspectiva, as variações de clima, de vegetação, relevavam as diferenças de hábitos, de práticas sociais e políticas; e principalmente a composição racial do povo; ou seja, um povo inferior, mestiço. Diante desses diversos discursos regionais, começa a ser atingido a alto-estima da população de migrantes nordestinos, que passariam a ter vergonha de sua própria origem.

ISSN 2176-9060

com a lógica embrionária fluida, não-linear, da mestiçagem. É fecunda às relações de negociações e conflitos, de atrito e fluidez que permearam a sua existência e sua vida cotidiana, cheia de contradições. Chamando assim a atenção para os seus problemas, para as suas tradições e suas possibilidades, referências e visões de mundo.

3. Função – primeiramente descreveu o objetivo, neste caso, abordava sobre os valores do povo nordestino, como: seu amor por sua terra, a sua fé e devoção, a resistência do povo sertanejo, a sua ligação com a família, costumes morais do povo nordestino. Secundariamente falou sobre a emigração do nordestino e o sentimento de saudade da sua terra de origem, da sua família que permaneceu no nordeste, falou sobre a diferença da forma de viver do povo da região urbana para o povo do interior. O argumento – que é a peça secundaria da função, foi direcionado ao povo nordestino com uma expressão musical que recuperasse sua alto-estima, seu valor cultural e postasse perante a sociedade brasileira sua verdadeira imagem. Estrutura – a forma empregada foi através do cancioneiro popular tradicional, utilizando duas técnicas especificas, são elas: o estilo declamatório de cantar e a estrutura simétrica de frases articuladas. Foram urbanizadas as canções com estrutura em estrofes que é uma característica muito comum aos desafios dos cantadores nordestinos. O texto é construído com uma estrutura "AB" que consiste de uma quadra com dois versos de sete sílabas cada um, é importante salientar que, na estrutura estrófica como um todo, ocorre um processo de "afunilamento" formal, como também alternâncias entre a terminação poética feminina e masculina entre palavras paroxítonas ou oxítonas.

Em suma, com essa pequena análise, percebemos que a memória folclórica nordestina nunca foi tão preservada e representada quanto por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas. Homens de grandes possibilidades no contexto cultural, criadores de um sotaque regional através de elementos sonoros que codificados constituíram uma identificação sensorial, onde os campos modais e tonais trouxeram do subconsciente destes migrantes, lembranças das relações humanas no campo, e o sentimento de saudade. Assim como, os elementos simbólicos constituídos nas letras instigaram a memoria deles, fazendo uma conexão entre o passado e o momento de êxodo das populações rurais para os centros urbanos. Então foi por meio da

ISSN 2176-9060

junção destes dois elementos artísticos: a música e a poesia, que ficou ilustrado dentro de um processo diversificado, o conceito de identificação cultural no mercado fonográfico através do gênero musical urbanizado: baião.

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**, 2°ed. - São Paulo: Cortez, 2009.

BARRETO, José Ricardo Paes. PEREIRA, Maria de Souza. (Org.). **Festejos Juninos:** uma tradição nordestina. – Recife: Nova Presença; 2002.

CIRANO, Marcos. **O Globo**. Rio de Janeiro: Jornal Carioca, 1989.

FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga O Rei do Baião**: sua vida, seus amigos, suas canções. Ática, São Paulo, 1986.

FARIA, Antônio Guerreiro de (Org). **Guerra – Peixe:** Um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Lumiar, 2007.

FONTELES, Bené. (Org). **O Rei e o Baião.** - Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010.

PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica.** Trad. José Teixeira Coelho Neto. .ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIERCE, Charles. **Studies in musicology** 1935-1975. Berkeley: University California Press, 1977.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. ***Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades***. Revista Opus, 11, 2005.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró:** a codificação de Luiz Gonzaga. Recife: Cepe, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular.** São Paulo: Círculo do livro S. A, 2012.

VEJA, Revista. Reportagem: **O eterno rei do baião**. São Paulo: Abril, 1972.

ISSN 2176-9060