

Do Regional ao Moderno:

Os Músicos Nordestinos nos Anos 1970 e o Reprocessamento das Tradições¹

Renata Louriane M. da S. MENEZES CONSTANT²
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo

Este artigo surge a partir da hipótese de que a música feita nos anos 70 alarga as fronteiras da música nordestina, atualizando as tradições e trazendo à cena paisagens diferentes do Sertão. A partir das análises de sonoridade e do discurso de cinco álbuns lançados na década de 70 por artistas nordestinos, entendemos que a então nova geração não promove uma ruptura com as tradições, mas sim um reprocessamento das mesmas, com a produção de releituras e a inclusão de elementos urbanos. Assim, sugere-se um método de identificação de traços de nordestinidade a partir do reconhecimento de temas, sotaques e sonoridades.

Palavras-chave: Música popular brasileira; tradição nordestina; sonoridade.

Introdução

Este trabalho surge sob a hipótese de que os artistas nordestinos que iniciaram carreira musical no Sudeste da década de 70 já não queriam cantar um Nordeste reduzido ao Sertão e seus temas áridos, tradicionalistas, contrários à modernidade. Sendo assim, outras paisagens e linguagens foram acionadas por esses artistas para falar sobre o Nordeste, tanto em suas letras quanto na sonoridade utilizada. Como resultado desse processo, observam-se canções que falam sobre a praia, cenários urbanos e que lidam diretamente com o contexto da época, social e politicamente. Na sonoridade, são utilizados guitarra elétrica, baixo, bateria e efeitos eletrônicos, demonstrando uma relação com a contemporaneidade.

Dessa forma, essas produções musicais vão além dos estereótipos regionalistas que encarceravam, por exemplo, a obra de Luiz Gonzaga ao lugar do exótico, do outro.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF), bolsista CAPES, integrante do Laboratório de Pesquisas em Culturas Urbanas e Tecnologias da Comunicação (LabCult).

Explorando novos temas e utilizando instrumentos modernos e “cosmopolitas”, surge uma produção mais aproximada da MPB (ou seja, de uma música popular nacional) do que de algo que se pudesse classificar como regional.

É fundamental frisar que, entre o auge do regionalismo de Luiz Gonzaga e a geração de 70, a audiência brasileira viu surgir dois movimentos que devem ser destacados: Bossa Nova e Tropicália. Ambos foram responsáveis por modificações na sonoridade da música popular e influenciaram no desenvolvimento do que se convencionou chamar de MPB, rótulo que está ligado aos artistas analisados neste artigo.

A Bossa Nova, segundo Christopher Dunn, era um “estilo novo que expressava as aspirações cosmopolitas da elite cultural do Brasil durante a fase de modernização democrática e desenvolvimento industrial” (2008, p. 30). Assim, ela foi a concretização de um projeto de poesia tipo exportação, que começara a ser idealizado por Oswald de Andrade durante o movimento modernista e encontrou o terreno perfeito durante o governo progressista de Kubitschek. O ritmo aliava a cadência do Samba feito nos morros cariocas a tons jazzísticos importados dos Estados Unidos. Por causa disso, foi muitas vezes criticado como uma higienização/gentrificação do Samba, que até então era uma música produzida, consumida e direcionada para e pelas camadas populares da sociedade brasileira. Um de seus opositores mais ferrenhos foi o jornalista e crítico musical José Ramos Tinhorão:

Para Tinhorão, a nova música de Tom Jobim, João Gilberto e outros representava uma traição à tradição, não uma inovação criativa ou um comentário baseado na tradição. [...] Antes da bossa-nova, os artistas da classe média mantinham o contato com a música popular das favelas para aprender os “segredos do ritmo negro”. O distanciamento desse veículo de autenticidade os desencaminhou para o mundo do jazz. Em um artigo, Tinhorão descreve essa transgressão como uma crise familiar (DUNN, 2008, p. 52).

A Tropicália, por sua vez, foi o movimento que levou ao extremo as ideias defendidas por Oswald de Andrade, em especial a Antropofagia Cultural, que previa a deglutição da cultura estrangeira em favor da cultura nacional. Ela era, então, um processo de apropriação e reformulação de elementos estrangeiros para fortalecer e revolucionar a cultura local. Segundo o Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade:

Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais iniludíveis que

dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação (VELOSO, 1997, pp. 231 - 232).

Encabeçado por dois jovens baianos (Caetano Veloso e Gilberto Gil), o Tropicalismo pode ter sido a porta de abertura para a chegada de outros artistas do Nordeste no cenário musical nacional sem precisar se associar ao regionalismo. Além disso, contribuiu para a reconfiguração da música popular brasileira, que ganhou tons modernos ao começar a se valer de influências estrangeiras, principalmente em termos de sonoridade. De acordo com o próprio Caetano:

A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva (VELOSO, 1997, p. 232).

É com o advento do Tropicalismo, inclusive, que Luiz Gonzaga retorna aos palcos depois de alguns anos fora dos holofotes³. De acordo com sua biógrafa, um fator decisivo para esse retorno foi justamente o resgate de sua obra por parte de integrantes do movimento:

Longe, bem longe do Araripe enfim eletrificado, dois baianos impertinentes, radicados no Rio, estavam derrubando o *establishment* musical brasileiro com as estridências da guitarra elétrica e de músicas intituladas “Questão de Ordem” e “É Proibido Proibir”. Encabeçando, desde 1967, o futuro da MPB, através de uma explosão chamada Tropicália, os dois baianos misturavam vanguarda e tradição, e reivindicavam a influência dos Beatles, de João Gilberto e de... Luiz Gonzaga! (DREYFUS, 2012, p. 244).

Sabendo disso, entendemos que na produção de artistas nordestinos a partir do fim dos anos 60, a tradição não é esquecida, renegada ou deixada de lado. Pelo contrário, vários desses artistas confessam que é nela que estão suas primeiras influências musicais. No prefácio da biografia de Gonzaga, por exemplo, Gilberto Gil se diz um “discípulo e devoto apaixonado do grande mestre do Araripe” (DREYFUS, 2012, p. 10). Constatamos, então, que o que acontece é um reprocessamento das tradições regionais. Em outras palavras, as tradições continuam sobrevivendo no

³ A principal motivação para que ele perdesse o protagonismo nas rádios foi a ascensão da Bossa Nova e a consequente desvalorização do Baião e do Forró

imaginário desses artistas, mas são trabalhadas a partir de novas linguagens e regimes estéticos para dar origem a produtos culturais atualizados.

Sendo assim, esse reprocessamento segue a lógica antropofágica, aglutinando elementos estrangeiros à cultura local. Não consideramos como cultura estrangeira, no entanto, somente elementos de origem internacional. Para o desenvolvimento deste trabalho, entendemos como o “estrangeiro” tudo aquilo que é exterior a uma cultura tradicional nordestina, como as linguagens urbanas, o uso de instrumentos elétricos, inspiração nas vanguardas europeias do início do século XX, etc.

Para observar a validade dessa hipótese, analisamos abaixo cinco álbuns lançados durante a década de 70 por artistas baianos e cearenses. Cada um deles segue um caminho esteticamente diferente dos outros, mas todos servem como objetos para examinar os fenômenos que pretendemos estudar. São eles: Caetano Veloso, Fagner, Belchior, Raul Seixas e Tom Zé.

1) Caetano Veloso – Caetano Veloso (London, London) (1971)

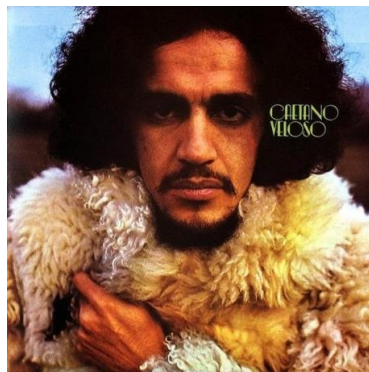


Figura 1- Capa do Disco "Caetano Veloso" (1971)

O disco “Caetano Veloso”, mais conhecido como “*London, London*”, devido à sua faixa de maior destaque, foi produzido durante o exílio de Caetano. Lançado no Reino Unido em 1970, o LP só chegaria às lojas brasileiras um ano depois. No disco, Caetano investe em uma pegada jazzística, provavelmente proveniente de sua estadia em terras britânicas e contato com a obra de artistas como Jimi Hendrix, Janis Joplin e James Brown, como o cantor destaca em sua autobiografia. Além disso, as músicas são carregadas de um tom melancólico, já anunciado desde a foto de capa, que retrata um Caetano de olhar triste com roupas de inverno, contrastando com a ideia do país tropical

com “*palmeiras onde canta o sabiá*”⁴ que se tinha do Brasil e que foi acionada pelo próprio cantor na miscelânea de referências que compunha Tropicália.

As composições em inglês são produto de sua experiência em Londres, cidade que acolheu o cantor em 1969. A saudade do Brasil, especialmente da Bahia, permeia todas as suas letras e serve como um retrato do momento político que o país vivia. Em 1968, o regime militar endureceu sua atuação com a promulgação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), que resultou no fechamento do Congresso Nacional, alargamento do poder militar e censura prévia de expressões artísticas, entre outras consequências.

Duas faixas do disco em especial foram escolhidas para fazer a análise de como Caetano reprocessa uma cultura nordestina/baiana: “*If you hold a stone*” e a releitura de “*Asa Branca*”, que encerra o álbum.

Na música “*If you hold a stone*”, Caetano inclui em sua letra trechos de “*Marinheiro Só*”, uma canção popular originada nas rodas de capoeira típicas da Bahia.

Mas eu não sou daqui
Marinheiro só
Eu não tenho amor
Eu sou da Bahia
De São Salvador
Eu não vim aqui
Para ser feliz
Cadê meu sol dourado
E cadê as coisas do meu país

A música já fora gravada por Caetano em 1969, num compacto, mas neste disco específico ela está intercalada a uma letra em inglês, escrita por Caetano. Além disso, o contexto da produção do disco (o exílio em Londres) reforça seu caráter de representante de uma tradição local, uma possível tentativa de resgatar uma identidade que estava se distanciando do artista geográfica e afetivamente.

O disco se encerra com Caetano cantando “*Asa Branca*”, acompanhado apenas de violões. O destaque não está somente na presença da canção, que se tornou um “hino” sertanejo, em meio a outras tantas canções em inglês, mas também no sotaque que Caetano emprega. Ele evita a palatalização do D e do T diante do fonema [i], o que resultaria no sotaque típico de Santo Amaro (seu lugar de origem), de Salvador e da maioria das capitais brasileiras, ou seja, [tʃi] e [dʒi]. Em vez disso, o cantor aposta em um

⁴ Verso retirado da poesia “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, escrita em 1843 e representante do romantismo nacionalista.

sotaque típico da faixa que, segundo Noll (2008), vai de Alagoas ao Rio Grande do Norte, ou seja, [ti] e [di].

Dessa maneira, Caetano se aproxima do que podemos chamar de um “Nordeste profundo”, que seria uma parte do Nordeste ainda mais distante socialmente do centro-sul do país do que Salvador, por exemplo, pois até mesmo um mero fenômeno linguístico o coloca no lugar da diferença. A justificativa para isso é que, de acordo com Albuquerque Jr., o sotaque é um marco identitário:

O sotaque, a escuta da voz podem ser um som familiar que aproxima as pessoas ou provoca estranhamento, separação. Ele funciona como um dos primeiros índices de identificação e também de estereotipia. Remete a outras associações sonoras, imagéticas e discursivas que permitem construir em torno da fala e de quem fala, pesados preconceitos (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 176).

Assim, podemos considerar a adoção desse sotaque específico como um artifício pelo qual Caetano lançou aciona uma noção de pertencimento ao Nordeste e demarca uma identidade, pois a língua é um fenômeno social antes mesmo de ser gramatical.

2) Fagner - Manera, Fru fru, Manera (1973)

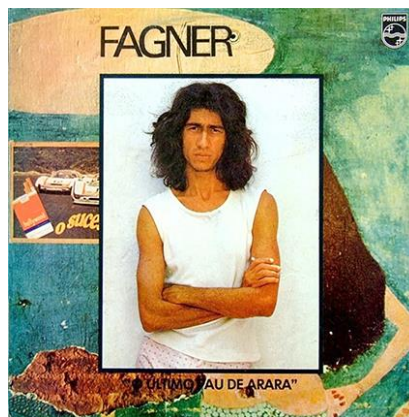


Figura 2 - Capa do disco "Manera Frufru, Manera" (1973)

Este é o primeiro disco de Fagner, lançado depois de sua mudança para o Sudeste. Devido ao baixo número de vendas e a acusações de plágio⁵, o disco foi tirado de catálogo e só retornou em 1976, quando a carreira do cantor já estava consolidada.

⁵ A família de Cecília Meireles acusou o cantor e a gravadora de violação de direitos autorais nas canções “Canteiros” e “Quem viver chorará”. Por causa disso, a segunda edição do disco foi lançada sem “Canteiros” em sua tracklist.

De acordo com Renato Vieira, “Maneira Frufru, Manera” é um disco de destaque por seu nível de inventividade e sua capacidade de unir o Sertão à urbanidade de um Brasil que passava por um processo de modernização. Nas palavras de Vieira:

Fagner consegue estabelecer a ponte entre o sertão e o Brasil urbano do início dos anos 1970 empolgado com o milagre econômico. Em suma: é o disco de um emigrante nordestino e sua percepção sobre a modernidade daqueles tempos, se apropriando dela e mostrando que suas raízes também trazem o novo em sua gênese (VIEIRA, 2013, p. 171).

A música que abre o disco, “Último pau-de-arara”, faz clara referência aos movimentos migratórios do interior do Nordeste para os grandes centros econômicos do país. A sonoridade, no entanto, é predominantemente urbana: a canção tem início com um solo de violão, que ganha o acompanhamento de um baixo e um triângulo na segunda parte. O triângulo surge, então, como elemento de referência à narrativa que está sendo contada, de um sertanejo que se recusa a deixar sua terra enquanto esperanças houver.

“Mucuripe”, canção registrada em parceria com Belchior, tem esse nome graças à Praia do Mucuripe, em Fortaleza, local de onde saem as jangadas de pescadores rumo a alto-mar. Vê-se, assim, o surgimento de uma paisagem nordestina diferente do Sertão, pois é o litoral que protagoniza a narrativa. Destacamos em sua letra a construção “vida/vento/vela/leva-me daqui”, intertexto com o poeta cearense Augusto Pontes. Ela é estruturada a partir de um fenômeno literário conhecido como aliteração, que serve para conferir mais musicalidade ao texto e foi utilizado em larga escala pelos poetas simbolistas do início do século XX.

Na música que encerra e dá nome ao disco, “Manera Frufru, Manera”, Fagner lança mão de diversos sons ligados à cultura nordestina, como a rabeça, o triângulo e a percussão de Naná Vasconcelos. Na letra, no entanto, ele aposta em uma estrutura concretista, experimental, usando recursos como onomatopeias, que dão origem a uma poesia que se poderia classificar como surrealista. Segundo Vieira, a faixa pode ser enquadrada em um gênero “regional-universal” (2013, p. 179) devido a essa união improvável, levando ao extremo o *mix* de referências que permeia todo o disco.

3) Belchior - Mote e Glosa (1974)



Figura 3 - Capa do disco "Mote e Glosa" (1974)

O disco de estreia de Belchior apresenta um cantor cearense que faz questão de destacar sua voz anasalada, destoando do que seria considerado como um canto afinado e belo. Além disso, seu sotaque oriundo da Costa Norte do Brasil é ressaltado com suas vogais átonas abertas, com a metafonia de algumas vogais⁶, com o uso de pronúncias arcaicas (fenômeno típico da roça, segundo Noll). Dessa maneira, a pronúncia de Belchior contrasta com os sotaques típicos do Sul-Sudeste brasileiro, adotados muitas vezes como sotaques nacionais, especialmente na mídia, que investe em palavras articuladas à moda carioca/paulista em telejornais e telenovelas.

Assim, Belchior pratica a monotongação do ditongo “EU” de “Europa”, que vira “Oropa” em “Rodagem” e canta “*quero a s[é]ssão de cinema das cinco/ pra beijar a minina e l[é]var a saudade*”, em “*Todo Sujo de Batom*”, destacando as vogais átonas abertas. Assim como Caetano em sua versão de “*Asa Branca*”, Belchior demarca suas origens nordestinas com o destaque de seu sotaque.

O nome da música de abertura, que também intitula o disco, faz referência direta às cantigas dos cantadores do Nordeste, que geralmente têm sua estrutura formada por mote (dois versos que anunciam a poesia) e glosa (desenvolvimento de oito versos). A composição de Belchior tem uma letra de inspiração concretista que inicia com a repetição “*é o novo, é o novo*”. No instrumental, é possível perceber triângulo, sanfona, zabumba e uma flauta com afinação de pífano, elementos que remetem a uma sonoridade tradicional da região Nordeste. Os ritmos regionais, no entanto, são

⁶ Esse fenômeno linguístico é caracterizado pela troca de som de uma vogal pela outra. Em “A Palo Seco”, por exemplo, Belchior fala “um tango argentino me vai bem *milhor* que um blues” em vez de “um tango argentino me vai bem melhor que um blues”, como canta o carioca Marcelo Camelo, cantor da banda Los Hermanos, ao interpretar a composição de Belchior.

acompanhados de guitarra e bateria apontando para uma transição/mescla entre o tradicional e o urbano.

A inspiração concretista ainda é observada em outras três faixas (“*Bebelo*”, “*Máquina I*” e “*Máquina II*”), nas quais Belchior retoma o movimento que teve seu auge no Brasil da década de 50, especialmente entre os artistas paulistanos, refletindo uma poesia urbana e contemporânea, baseada nas vanguardas europeias.

“*Bebelo*”, além de concretista, é uma música que se pode classificar como experimental, devido à miscelânea de sons que lhe constituem. Os minutos iniciais poderiam ser obra de Hermeto Pascoal, o multi-instrumentista alagoano. O solo de viola brilha no meio da faixa por cerca de 40 segundos. Nas palavras de J. R. Tinhorão, Belchior “disseca a viola nordestina até arrancar-lhe das entranhas a sua inegável origem árabe” (1974, p. 2). Acompanhando o instrumento de cordas, destaca-se a voz de Belchior, cujo canto se aproxima ora do Aboio, um canto de origem moura utilizado pelos vaqueiros para pastorear o gado, ora do Cantochão, um canto gregoriano que teve grande influência sobre os cantadores do Nordeste.

É válido ressaltar que o próprio Belchior sublinha a influência das tradições nordestinas em sua obra, explicando que teve contato direto com os cantadores na bodega de seu avô, que era espaço de convivência e de passagem. No programa MPB Especial⁷ de 1974, em que divulgava seu trabalho de estreia, o cantor relembra a importância das rádios e desses cantadores em sua formação musical. Na ocasião, o cantor ainda menciona a influência árabe sobre o som e a execução da viola caipira e do canto gregoriano no modo de cantar que ele mesmo tomou para si.

“*Máquina I*” e “*Máquina II*” são claramente inspiradas na vanguarda futurista, que exaltava a velocidade e as tecnologias do final do século XIX e início do século XX, reiterando como Belchior estava ligado a movimentos de origem urbana.

“*Passeio*” e “*Rodagem*” são as faixas que conversam de maneira mais próxima com a figura do migrante nordestino. A primeira é uma canção de admiração pela metrópole paulistana, tema recorrente na obra de Belchior, inclusive na faixa que lhe fez sair do anonimato, “*Como Nossos Pais*”, que diz “*Vou ficar nessa cidade/ Não vou voltar pro Sertão*”. A segunda fala da viagem e da saudade, fazendo referências ao nordeste ao falar de um gibão medalhado, do sol do Sertão e das feiras.

⁷ O programa surge em 1969 na TV Tupi, com o nome de Programa Ensaio. Seu nome é alterado quando transferido para a TV Cultura, devido aos direitos autorais, porém o formato é mantido.

4) Raul Seixas - Raul Rock Seixas (1977)

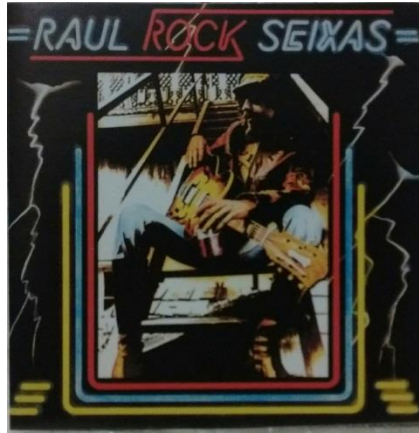


Figura 4 - Capa do disco "Raul Rock Seixas" (1977)

Raul Seixas foi um garoto da classe média alta de Salvador apaixonado por rock desde sua infância, cujo sonho era montar uma banda e expandir o gênero. Esse recorte de sua história explica os inúmeros *covers* que fez em sua carreira de grandes clássicos roqueiros, que são o grande destaque do disco Raul Rock Seixas, de 1977.

O que nos interessa aqui, no entanto, não é o disco completo, mas sim a última faixa, na qual Raul faz um *cover* da música “*Blue Moon of Kentucky*”, de Bill Monroe, cuja gravação mais famosa é a de Elvis Presley. Aos 47 segundos da música, o roqueiro baiano insere a primeira estrofe de “*Asa Branca*”, o clássico de Luiz Gonzaga, promovendo o casamento entre o rock, um ritmo internacional ainda estranho aos ouvidos brasileiros, e o baião, uma das maiores representações da cultura nordestina.

Nesse sentido, vale mencionar o álbum de estreia de sua carreira solo, “*Krig-ha, Bandolo!*”, que abre com uma gravação feita aos seus nove anos de idade. O menino canta um trecho de “*Good Rockin’ Tonight*”, de Elvis Presley, fazendo um convite ao ouvinte para fruir do rock. A canção que sucede, “*Mosca na Sopa*”, no entanto, inicia com Raul entoando a música em tom de aboio e segue numa mistura de ritmos regionais, entre berimbaus, tambores e triângulo.

A partir dessas informações, é possível perceber que, apesar de ter como sua principal referência sonora o Rock, Raul Seixas faz diversas menções às tradições nordestinas ao longo de sua carreira, seja a partir de intertextos com obras de outros artistas nordestinos ou com o uso de sonoridades regionais. Assim, comprova-se a

hipótese de que as referências nordestinas seguem vivas e pulsantes mesmo quando os cantores tentam se aliar a ritmos e estilos cosmopolitas.

5) Tom Zé - Correio da Estação do Brás (1978)

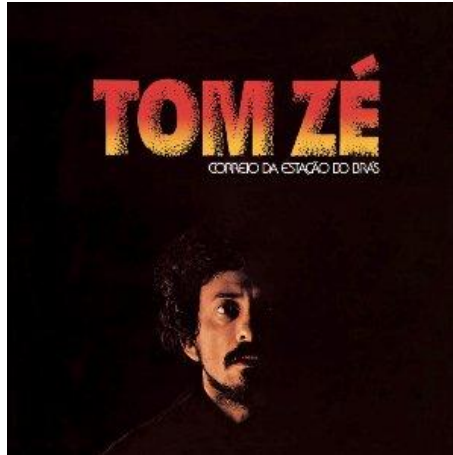


Figura 5 - Capa do disco "Correio da Estação do Brás" (1978)

“*Correio da Estação do Brás*” pode ser considerado um retrato do cotidiano de nordestinos que viviam em São Paulo, cidade que recebeu um grande contingente de migrantes desde a década de 40, sendo o próprio Tom Zé⁸ um deles.

É importante destacar que Tom Zé, ao lado de Caetano e Gilberto Gil, foi um dos representantes do movimento Tropicalista, o que indica sua predisposição a promover mistura de ritmos e elementos de origens distintas e quiçá conflitantes para a construção de uma produção original. Essa predisposição perpassa toda a sua obra, desde os anos 60 até atualmente e não é diferente no álbum aqui analisado, lançado em 1978.

“*Menina Jesus*”, faixa que abre o disco, trata do tema da migração nordestina, porém com um tom diferente de outros artistas que também utilizaram o mote em suas canções. Em vez de falar da saudade da terra natal, Tom Zé explora o desejo de não voltar mais a morar “lá” (*Só volto lá a passeio/ No gozo do meu recreio*) e de se tornar um cidadão urbano e “civilizado”, exaltando três objetos que seriam símbolo desse processo: um par de óculos escuros, um relógio de pulso e um rádio de pilha.

⁸ Nascido em Irará (BA), Tom Zé migrou para São Paulo na década de 1960.

A faixa-título é inspirada nas dinâmicas que se desenvolviam no entorno do bairro do Brás, em São Paulo, local conhecido por ser reduto de migrantes nordestinos.

Segundo o encarte do disco:

Brás (São Paulo – Capital), entre Mooca, Belenzinho, Pari, no começo da Av. Celso Garcia, do seu lado direito, foi inicialmente região onde se concentrou a colônia italiana. Hoje uma população preponderantemente nordestina.

Seu aspecto é de cidade do interior da Bahia ou Pernambuco em dia de feira. Sotaque nordestino, jabá, maniçoba, sarapatel, carne de sol, farinha de copioaba, puxa, quebra-queixo, caças, girimuns, fê, guê, lê, mê, nê⁹.

A melodia de “*Correio da Estação do Brás*” é conduzida por um pandeiro em ritmo de embolada em harmonia com efeitos produzidos pelo baixo elétrico de Pedro Ivo Lunardi. Acompanhando o ritmo da melodia, o eu-lírico oferece seus serviços enquanto viajante, propondo-se a carregar consigo cartas ou encomendas para aqueles parentes que ficaram em Feira de Santana, estabelecendo um correio informal cuja sede seria a Estação do Brás.

A canção que sucede, “*Carta*”, provoca uma conversa entre as faixas, já que trata justamente de alguém que precisa enviar uma carta para o amor que ficou longe, a duzentas léguas. Sonoramente, porém, esta faixa não remete em nada a regionalismos e utiliza entre seus instrumentos baixo, violão e efeitos de percussão.

Ainda vale destacar “*Morena*”, que é uma adaptação de Tom Zé para uma cantiga popular, e “*Lavagem da Igreja de Irará*”, que faz referência a uma tradição religiosa da cidade em que o artista nasceu.

O disco, então, traduz em sons o processo de adaptação à urbanidade. O seu eu-lírico é quase sempre o migrante que não perde suas referências regionais, mas que começa a incorporar linguagens modernas, aqui representadas pelo uso de instrumentos e harmonias.

Considerações finais

O rótulo de “artista regional” não cabe a nenhum dos cantores-compositores que foram analisados neste artigo, pois todos acionam linguagens urbanas e estão mais próximos do que se pode classificar como MPB. Apesar disso, a análise de suas canções mostra que as tradições estão coladas em suas produções e são revisitadas o tempo todo.

⁹ Texto disposto no encarte do disco *Correio da Estação do Brás* (1978).

Assim, arranjos de guitarras e baixos elétricos e inspirações em vanguardas literárias se mesclam ao aboio, ao sotaque sertanejo, à percussão do triângulo e às paisagens nordestinas.

Nesse sentido, é válido comentar que essa mistura entre o regional e o urbano não era exatamente uma novidade na música brasileira nos anos 1960/70. O próprio Luiz Gonzaga, considerado um dos “inventores do Nordeste”, valia-se de elementos urbanos para criar seus ritmos e composições e, a partir desse artifício, conquistar a simpatia de sua plateia majoritariamente composta por um público urbano. De acordo com Albuquerque Jr.:

A música de Luiz Gonzaga é atravessada pela ambiguidade entre um conteúdo tradicional e uma forma moderna. Enquanto as letras de suas canções mostravam um Nordeste tradicional, antimoderno, antiurbano, seu ritmo, sua harmonia, eram uma invenção urbana, moderna. Ao mesmo tempo que falava de um espaço que rejeitava as relações mercantis burguesas, era eminentemente comercial, voltada para um público urbano (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 184).

Assim, o regionalismo/tradicionalismo de Gonzaga se apresentava nos temas de suas letras, no uso de instrumentos tipicamente nordestinos e em elementos extramusicais, como suas vestimentas inspiradas nos cangaceiros e vaqueiros sertanejos. A melodia, por sua vez, já tinha toques de urbanidade, prenunciando o futuro da música nordestina.

Dessa forma, concluímos que é possível criar um método para identificação das inspirações regionalistas a partir da observação de três pistas pelos quais os traços de nordestinidade se fazem presente nas canções. São elas:

1. Temas: quando as letras trazem consigo temáticas que remetem ao Nordeste ou à migração nordestina, com a exploração de paisagens e costumes. Nesses casos, também estão inclusas, por exemplo, as incorporações de canções tradicionais, como acontece em Caetano e Raul Seixas, que se utilizam de “*Asa Branca*” para fazer referência a uma cultura regional, ou de Tom Zé, que resgata cantigas de origem popular e lhe dá uma repaginação;
2. Sotaque: como já foi dito acima, o sotaque serve como elemento demarcador de origem. Sendo assim, quando os cantores acionam seus próprios sotaques ou emulam um sotaque característico de um pedaço do Nordeste, estão reafirmando um traço cultural local;

-
3. Sonoridade: segundo Trotta, a sonoridade é “uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador” (2008, p. 4). Dessa forma, assim como o sotaque, os arranjos de alguns instrumentos servem como demarcadores de cultura local. Dessa maneira, quando as canções são conduzidas pelo uso de instrumentos como a sanfona, a viola caipira, o pífano, o berimbau, entre outros, é reforçada a referência às origens dos artistas.

Aliados às linguagens e formas modernas, esses três componentes permitem que os artistas criem uma produção que é, ao mesmo tempo, urbana e evocadora da cultura tradicional nordestina. Com isso, livram-se da limitação da categoria “regional”, mas mantêm os elementos demarcadores de uma nordestinidade em processamento constante.

Como foi exposto na introdução, segundo Dunn, a Bossa Nova poderia ser considerada como a primeira poesia tipo exportação brasileira porque seguia os princípios antropofágicos para dar origem a um ritmo novo, que aliava a tradição das camadas populares à erudição e à modernidade de ritmos americanos. A partir das análises feitas acima, podemos concluir que a música feita por nordestinos nos anos 70 segue a mesma lógica, apesar de não dar origem a um ritmo ou movimento específico. Assim, pode ser considerada o ponto alto da música tipo exportação do Nordeste.

Referências bibliográficas

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

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

DUNN, Cristopher. **Brutalidade Jardim**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

NOLL, Volker. **O Português Brasileiro: Formação e Contrastes**. São Paulo: Ed. Globo, 2008.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará: formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2008.

TINHORÃO, J. R. **Ouçã Belchior e vibre com Marcus Vinícius**. *Jornal do Brasil*, 1º de julho de 1974, p. 2.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Revista Ícone**, Recife – PE, v. 10, n. 2, dez 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Renato. Quando o Sertão virou Mar e o Mar virou Sertão. In: ALBUQUERQUE, Célio (org.). **1973: O ano que reinventou a MPB**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

Discografia consultada

BELCHIOR. **Mote e Glosa**. Chantecler, 1974.

FAGNER. **Manera, Fru Fru, Manera**. Philips Records, 1973.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso** (London, London). Philips Records, 1971.

SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo!**. Philip Records, 1973.

SEIXAS, Raul. **Raul Rock Seixas**. Philip Records, 1977.

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