



Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

LEONARDO CARNEIRO VENTURA

**A TRAMA DOS SONS: invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste
(1910-1950)**

Recife
2021

LEONARDO CARNEIRO VENTURA

**A TRAMA DOS SONS: invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste
(1910-1950)**

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração: História do Norte e Nordeste do Brasil.

Orientador: Durval Muniz de Albuquerque Júnior

Recife
2021

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

- V468t Ventura, Leonardo Carneiro.
A trama dos sons : invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste (1910-1950) / Leonardo Carneiro Ventura. – 2021.
426 f. : il. ; 30 cm.
- Orientador: Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2021.
Inclui referências e apêndice.
1. Brasil, Nordeste - História. 2. Arquivos sonoros – Brasil, Nordeste. 3. Cartografia auditiva. 4. Música. I. Albuquerque Júnior, Durval Muniz de (Orientador). II. Título.
- 981.3 CDD (22. ed.) UFPE (BCFCH2021-163)

Leonardo Carneiro Ventura

A TRAMA DOS SONS: invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste (1910-1950)

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração: História do Norte e Nordeste do Brasil.

Aprovada em: 30/08/2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior (Presidente)
PPGH/UFPE

Prof^a. Dr^a. Regina Beatriz Guimarães Neto (Examinadora Interna)
PPGH/UFPE

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco (Examinador Externo)
PPGH/UFPI

Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos (Examinador Externo)
PPGH/UFU

Prof. Dr. Raimundo Pereira Alencar Arrais (Examinador Externo)
PPGH/UFRN

Prof. Dr. Antônio Paulo Rezende (Suplente)
PPGH/UFPE

Prof. Dr. Loque Arcanjo Júnior (Suplente)
PPGARTES/UEMG

A Luís, que trabalhou das cinco horas da manhã às onze da noite, por mais anos que se pode contar, para receber em troca pouco além de gritos, ou – da vida e de mim – senão silêncio. Esta tese é um pedido tardio de perdão.

AGRADECIMENTOS

Voz, timbre, música. Será por meio dessas palavras que a pergunta sem resposta do *contratempo* se revela?

(Maurice Blanchot, *Uma voz vinda de outro lugar*)

Onde começa um som? Na nota que atravessa o palato, ressoa em nossas cavidades oral e nasal, cruza a língua, os dentes e os lábios, tudo aquilo que forma o nosso filtro da voz, para ir pousar em ouvidos distantes? Ou um pouco atrás, no ar que, saído dos brônquios, transpondo as traqueias, chega até a laringe e faz vibrar as pregas vocais? Ou mesmo no fôlego tomado à véspera do sopro, pela contração do músculo diafragma, que expande a caixa torácica e enche os pulmões? Quem sabe, tudo comece em outro lugar – na lembrança do beijo, do abraço, do amor que antes de tudo nos fez inspirar.

Agradecer é também procurar por um começo, por um ponto preciso no tempo quando alguém se tornou ligado a nós. Eis porque esta é uma tarefa tão essencial – e tão difícil – para o historiador, pois na história, sabemos, não há inícios nem finais definitivos. No caso de uma tese acadêmica, agradecer é ainda fazer sua contra-história (ou uma história dos seus contratempos), é revelar a melodia dos afetos que, soando em conjunto, ajudaram-na a existir como texto, como obra que nas próximas páginas buscará apresentar-se como artefato de uma pessoa, como responsabilidade e posse de um único nome.

Onde, pois, começa esta tese? No encontro de um músico recém-formado com um desinventor do Nordeste, um historiador dos espaços, dos afetos, um pensador dos encontros, das diferenças, antes de tudo, um amigo? Durval Muniz de Albuquerque Júnior é tudo isso, além de ser ele próprio musicista (talvez sem o saber), pois suas aulas são um concerto de sorrisos, arrepios e lágrimas, que ele rege como maestro, e sua voz, uma nota fundamental, ressoando em tudo que penso, tudo que faço, tudo que sou e tudo que soo.

Mas podemos recuar ainda mais? Teria esta tese o sopro da estrada, das distâncias? De um filho de retirantes do cariri paraibano que deixaram seu território, cruzaram fronteiras, em direção a Recife, onde vim a nascer? E que por muito tempo vivi deste modo, entre estudos na capital, e férias nas fazendas das usinas de cana-de-açúcar, entre os sons do urbano e do rural,

habitando os ouvidos às suas diferenças? Este tão difícil primeiro passo, em direção ao aprendizado, ao pensamento divergente, eu o devo a eles, meus pais, Francisca e Juracy.

Dos pulmões às emissões canoras, dos fracassos aos sucessos, do processo de seleção do programa de pós-graduação à entrega do texto final, uma nota atravessa este trabalho, uma nota chamada Michelle. Aqui, permitam-me, gostaria de cantar para ela:

Quando Ney compôs um “Poema” pensando em ti, bem podia ter parado no título – pois ele já dizia tudo. Mas artistas são assim, nunca sabem quando parar. Ou quando sabem, já é tarde demais... Na verdade, não foi Ney quem escreveu “Poema”, e nem sei em que ele pensa sempre que a canta para nós. Mas a beleza da música acontece quando ela nos salva. E, para mim, serás sempre isso: a insistência do sublime em mundo cada vez mais raso do humano, uma canção para se curar de todo pesadelo, um perfume de certeza contra tudo de ruim que aconteceu, há minutos atrás.

Todo som, toda tese, portanto, comporta outros sons, nem sempre audíveis à primeira escuta, mas não por isso menos presentes, atuantes, formadores de seu timbre, sua cor. É assim que, aproximando os ouvidos contra esse texto, pode-se ouvir:

Os grupos de pesquisa Corpus e Cartografias, as leituras e ideias partilhadas, fruto das inúmeras conversas, que marcaram o corpo deste texto.

Os muitos amigos, amigas e amigues que a historiografia me deu: Paulo, Gabriel, Henrique, André, Álvaro, Clara, Jussier, Wellington, Natan, Thaline, Guerhanberger, Matheus, Deise, Camila, Juany, Arthur. Se havia em mim uma dívida impagável com a música, hoje a possuo também com a história.

(Um agradecimento especial a Paulo Higor, pela generosidade em compartilhar não somente o produto de suas pesquisas na Rádio Nacional e no Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro, em um momento quando as instituições fechavam suas portas em virtude da pandemia do novo Corona vírus; mas também por dividir suas reflexões acerca da música de Luiz Gonzaga.)

Elisa Paiva de Almeida, antropóloga, pesquisadora da organização Escambiar, na França, e da música dos Fabulous Trobadors, por sua ajuda para pensar a idealização de uma conexão entre o Nordeste e a cultura europeia medieval.

Os colegas, professores e alunos da Escola de Música da UFRN, em especial aos diretores Zilmar Rodrigues de Souza e Jean Joubert Freitas Mendes, que permitiram o meu afastamento do cargo por dois anos para a realização das pesquisas.

O departamento de Pós-Graduação em História da UFPE, seu corpo docente e sua equipe administrativa, por acreditarem em meu projeto e me receberem como aluno.

Minha tia Jandira, por me hospedar tantas vezes em Recife, durante o período de aulas.

Marta Cortez, pelos vários convites para almoço e conversas em um período especialmente difícil que foram os últimos meses de escrita deste trabalho.

Bianca Marcossi, por me hospedar em São Paulo durante uma de minhas viagens de pesquisa.

Adriano de Castro Meyer, pela gentileza e auxílio nas pesquisas junto ao Instituto de Estudos Brasileiros, na USP.

Marina de Siqueira Pozzoli, pelas conversas e pelo carinho com que me recebeu para minha pesquisa no Arquivo Histórico Discoteca Oneyda Alvarenga.

Daliana Cascudo Roberti Leite, pela disponibilização do acervo do Instituto Ludovicus para minha leitura.

O povo palestino, por continuar existindo, resistindo e ressoando, contra todas as armas e contra todas as vozes que desejam a sua extinção. Os três meses que passei em sua terra, visitando a Cisjordânia ocupada, são um marco em minha vida e em minha escuta. Sua luta, o seu canto, tornaram-se para mim a prova da possibilidade de força e dignidade diante da barbárie.

Aqueles, aquelas e aquelxs que, após um ano e meio de pandemia, perderam pessoas queridas, vítimas de um vírus de uma política de governo perversa; pessoas que assistiram, no Brasil, o ato de respirar tornar-se um privilégio a mais, dentre os muitos já existentes; e que ainda ousam utilizar esse oxigênio que lhes resta para gritar, para cantar, para soar. Que as suas inspirações sejam *inspiração* para novos dias, para novos cantos, para outros gritos – de vida, de arte, de “Fora Bolsonaro!”

Pensando bem, talvez uma tese - como um som, um amor, uma amizade, uma lembrança - nunca comece ou termine realmente. Talvez, como sugeriu Michel Foucault, quando iniciava um de seus cursos, ela apenas ressoe, vibrando o oceano de vozes que nos precederam, e continue, reverberada naquelas que hão de sobreviver a nós. Se isto é assim, este seria o momento em que eu, autor já por demais múltiplo de sons, deveria convidar a você, leitor, leitora, corpo vibrátil, a soar junto comigo. Mas percebo agora, um tanto surpreso, que, no correr destas linhas, nós já o estamos fazendo.

“A existência se trama na permanência do som”.
(David Le Breton, *Antropologia dos sentidos*, 2016, p. 136)

“Modernizar o passado
É uma evolução musical”.
(Chico Science, *Monólogo ao pé do ouvido*, 1994)

“Nossos livros de história são os discos”.
(Emicida, *El País*, 2020)

RESUMO

Este trabalho trata da emergência de um dispositivo arquivístico sonoro pensado para reter o que seriam as dimensões sonora e musical da região Nordeste. Entrecruzando práticas discursivas oriundas do campo da imprensa, da literatura, dos estudos do folclore, da música, da poesia, ele investiga os fios de som acionados por determinados agentes na elaboração do que seria uma sonoridade e uma musicalidade nordestinas. Para tanto, propõe as noções de *regime de audibilidade* e *cartografia auditiva*. A primeira funciona para nomear o conjunto de imagens sonoras associadas, desde as primeiras décadas do século XX, ao espaço imaginado do Nordeste, assim como suas condições históricas de surgimento. A segunda cuida de identificar nas obras – acadêmica, literária, musical – de determinados autores, autoras e artistas, os traços de sonoridade e de musicalidade que operam para constituir o Nordeste enquanto território sonorizado, musicado. Este trabalho busca pensar a elaboração de um arquivo sonoro para o espaço nordestino, enquanto produto do enfrentamento do tempo, em especial, do advento da modernidade, por determinados grupos atuantes na sociedade brasileira naquele período. Leva em conta os movimentos aglutinantes de pessoas e ideias como o Regionalismo Tradicionalista, o Modernismo, ambos da década de 1920, além do Movimento Folclórico, de final da década de 1940. Segue o entrelaçamento de suas linhas até o surgimento de uma indústria fonográfica, com polos de produção nas cidades do Rio de Janeiro e Recife, além de perseguir outras práticas sonoras que contribuíram para cristalizar a ideia de uma música e um som do Nordeste, enquanto, ao mesmo tempo, excluía dela os corpos dos cantadores e cantadoras que, em primeiro lugar, os inspiraram.

Palavras-chave: Arquivo Sonoro; Regime de Audibilidade; Cartografia Auditiva; Nordeste.

ABSTRACT

This work deals with the emergence of a sound archival device designed to retain what would be the sound and musical dimensions of the Northeast region of Brazil. Crossing discursive practices from the field of literature, folklore studies, music, poetry, he investigates the threads of sound activated by certain agents in the elaboration of what would be a northeastern sonority and musicality. Therefore, it proposes the notions of *audibility regime* and *auditory cartography*. The first works to name the set of sound images associated, since the first decades of the 20th century, with the imagined space of the Northeast of Brazil, as well as its historical conditions of appearance. The second seeks to identify in the works – folkloric, literary, musical – by certain authors and artists, the sonority and musicality traits that operate to constitute the Northeast of Brazil as a territory with sounds and music. This work seeks to think about the elaboration of a sound archive for the Northeastern space, as a product of the confrontation of time, in particular, of the advent of modernity, by certain social groups. It takes into account the agglutinating movements such as Traditionalist Regionalism, Modernism, both from the 1920s, in addition to the Folklore Movement, from the late 1940s. It follows the intertwining of its lines until the emergence of a phonographic industry, with production centers in the cities of Rio de Janeiro and Recife, in addition to pursuing other sound practices that contributed to embodying the idea of a music and a sound from the Northeast, while, at the same time, excluding from it the bodies of male and female singers who inspired them in the first place.

Keywords: Sound file; Audibility Regime; Auditory Cartography; Northeast of Brazil.

RÉSUMÉ

Ce travail traite de l'émergence d'un dispositif sonore d'archives destiné à retenir ce que seraient les dimensions sonores et musicales de la région du Nord-Est du Brésil. Croisant des pratiques discursives issues du domaine de la littérature, des études folkloriques, de la musique, de la poésie, il explore les fils sonores activés par certains agents dans l'élaboration de ce que seraient une sonorité et une musicalité nord-orientales. Il propose donc les notions de régime d'audibilité et de cartographie auditive. Les premières oeuvres pour nommer l'ensemble des images sonores associées, depuis les premières décennies du XXe siècle, à l'espace imaginé du Nord-Est du Brésil, ainsi qu'à ses conditions historiques d'apparition. La seconde cherche à identifier dans les œuvres – folkloriques, littéraires, musicales – de certains auteurs, auteurs et artistes, les traits de sonorité et de musicalité qui opèrent pour constituer le Nord-Est du Brésil comme territoire de sons et de musique. Ce travail cherche à réfléchir à l'élaboration d'une archive sonore pour l'espace du Nord-Est, comme produit de la confrontation du temps, en particulier, de l'avènement de la modernité, par certains groupes sociaux. Il prend en compte les mouvements agglutinants tels que le régionalisme traditionaliste, le modernisme, tous deux des années 1920, en plus du mouvement folklorique, de la fin des années 1940. dans les villes de Rio de Janeiro et de Recife, en plus de poursuivre d'autres pratiques saines qui ont contribué à incarner l'idée d'une chanson et d'un son du Nord-Est, tout en excluant les corps des chanteurs et chanteuses qui, en premier lieu, les ont inspirés.

Mots-clés: Archive sonore; Regime d'Audibilité; Cartographie auditive; Nord-Est du Brésil.

SUMÁRIO

1	INTRAUDIÇÃO: ARQUEOLOGIA DA ESCUTA OU COMO CONSTRUIR UM ARQUIVO SONORO.....	14
1.1	Entre os acordes e clusters do tempo.....	24
2	OS HERDEIROS DO SILÊNCIO NA CIDADE RUIDOSA.....	34
2.1	As faces do som na capital da República.....	37
2.2	No princípio, era o grito.....	47
2.3	Arquitetura do silêncio.....	57
2.4	Um devir-arquivo.....	67
2.5	O encantador de poentes.....	71
2.6	Os donos do canto.....	94
3	MÚSICA, TERRITÓRIO, IDENTIDADE: O NORDESTE (EN)CANTADO NO ROMANCE DE TRINTA.....	105
3.1	O concerto dos espaços.....	113
3.2	Ouvidos modernos, ouvidos cercados.....	126
3.3	Melodias de fuga.....	135
3.4	Devir-piano, devir-feminino.....	141
3.5	O silêncio orquestrado.....	156
3.6	O sertão e a sereia.....	169
4	DEVIRES ARQUIVÍSTICOS: O SEQUESTRO DA MÚSICA E O APAGAMENTO DOS CORPOS EM MÁRIO DE ANDRADE (1928-9/1938)	178
4.1	La invención de Morel	189
4.2	Devir-turista, devir-arquivo.....	195
4.3	“Fixar o infixável”.....	204
4.4	Música, raça, melancolia.....	219
4.5	Habitar a música.....	230
4.6	Canto e repetição (cocos, cantorias, carregadores, solos de viola, reisados, cabaçais).....	248
4.7	O corpo do som.....	252
5	RESSONÂNCIAS NO ARQUIVO: METAMORFOSES RETIRANTES DE UM NORDESTE RETINENTE.....	272
5.1	Ressonâncias de vinil I: a música de Luiz Gonzaga.....	274

5.2	Música e invenção.....	283
5.3	Ressonâncias de vinil II: a poesia e a voz.....	293
5.4	Ressonâncias de vinil III: os sons do Mocambo.....	298
5.5	Ressonâncias de madeira: o som da saudade em Bernardino de Souza.....	308
5.6	Ressonâncias de pedra: o cantador e a Medusa (e a estátua que não foi)	315
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	322
	REFERÊNCIAS.....	326
	APÊNDICE A - Fontes utilizadas.....	346

1 INTRAUDIÇÃO: ARQUEOLOGIA DA ESCUTA OU COMO CONSTRUIR UM ARQUIVO SONORO

Na tarde de domingo de vinte e nove de agosto de 1915, o Teatro Santa Isabel, então símbolo da modernidade e do republicanismo na cidade do Recife, ali onde Joaquim Nabuco afirmara: “Aqui, nós ganhamos a causa da abolição.”¹, abria os portões para um espetáculo gratuito. (Mesmo que os anúncios alertassem: “A entrada será franca às pessoas decentemente trajadas.”) Tratava-se do “Festival em benefício das vítimas da seca”, organizado pelo Círculo Católico de Pernambuco. Dada a intensidade da seca naquele ano, o número *quinze* ficaria gravado nas páginas de romances, nas telas de quadros, nas memórias e nos corpos dos inúmeros desterrados, desesperados de sede e de fome que vagaram em busca de trabalho e comida nas estradas de Pernambuco, Paraíba, Ceará e outros “estados do Norte”.

O Teatro fora cedido especialmente para a ocasião pelo então presidente do estado, general Emídio Dantas Barreto. O militar estava a menos de dois meses para o término de seu mandato. Em 1911, disputara e perdera a eleição para Francisco de Assis Rosa e Silva, representante da antiga oligarquia local. A campanha havia sido conturbada e violenta mesmo para os padrões brasileiros da época. Apoiado no sentimento de rejeição de grande parcela da população contra o vencedor, Dantas Barreto liderou uma revolta que, do uso de pedras e paus, passou a armas roubadas dos quartéis de polícia e à destruição de prédios públicos, gerando dezenas de corpos mortos nas ruas. Por esses meios, obrigou o Congresso Estadual, em gesto inédito, a refazer a apuração eleitoral, diplomando-o em seguida².

O general contara com aliados poderosos – incluindo os chefes militares locais que, encantados pelo retorno da caserna ao comando da nação, nada fizeram para conter a situação³.

¹ A frase completa teria sido: “A verdade histórica é esta: aqui nós ganhamos a causa da abolição”, proferida por Nabuco em um de seus discursos no palco do Santa Isabel, e posteriormente registrada em uma placa instalada no teatro. Cf. Múcio Magalhães homenageia 160 anos do Teatro Santa Isabel. **Câmara Municipal do Recife**, 13 mai. 2010. Disponível em: <http://www.recife.pe.leg.br/comunicacao/noticias/mucio-magalhaes-homenageia-160-anos-do-teatro-santa-isabel>. Acesso em: 04 set. 2021. Como afirma a socióloga Angela Alonso, o teatro, centro de sociabilidade urbana, foi utilizado por abolicionistas como espaço de propaganda durante toda a campanha, cuja estratégia discursiva não raro conjugava arte e música. Cf. ALONSO, Angela. A teatralização da política. In: _____. **Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Edição do Kindle.

² Sobre a disputa entre a oligarquia rosista e os partidários de Emídio Dantas Barreto, ver ZACARIAS, Aldenice Alves dos Santos. Fim da república oligárquica de rosa e silva: da esperança à trágica eleição pernambucana de 1911. In: _____. **A república oligárquica de Pernambuco: montagem e declínio do domínio de Francisco de Assis Rosa e Silva**. Tese (Doutorado em História). Universidade de Pernambuco – CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2017, p. 108-184.

³ Sobre o movimento geral de intervenção militar nos governos estaduais, chamado “salvacionista”, potencializado pela eleição de Hermes da Fonseca em 1910, ver MCCANN, Frank. **Soldados da pátria: história do Exército**

Mas, além desses aliados, durante toda a campanha, tivera o apoio decisivo de “juntas femininas”, formadas exclusivamente para apoiá-lo contra a prevalência do antigo oligarca. De maneira que talvez o presidente do estado ainda se sentisse em dívida com o apoio daquelas “senhoras e senhoritas”, que agora lhe pediam o palco do Santa Isabel para mais um ato de caridade social. Além disso, o general já cruzara com aqueles seres “de constituição franzina, angulosa; olhares vagos, sem expressão; movimentos indiferentes, de quem tudo lhes parece bem”⁴, como descrevera os sertanejos em livro onde relata sua participação na campanha de Canudos, aos quais aprendera a olhar com certa compaixão. Também por isso, não deixaria de estar presente prestigiando o Festival⁵.

O programa do Festival, divulgado amplamente pelos jornais nos dias anteriores, anunciava uma palestra do concertista, e então diretor da Escola Normal Oficial de Pernambuco, Eduardo Valois. Sua fala seria entremeada por trechos musicais executados por um trio de professores de música. Além disso, seria recitado o poema *A fome no Ceará*, escrita pelo poeta português Abílio Guerra Junqueiro em 1877⁶. A obra fora inspirada nos acontecimentos desencadeados pela estiagem de 1877-79, sem que, porém, o autor jamais houvesse visitado as terras cearenses.⁷ De certa forma, a inserção daquele poema no programa do Festival dá uma pista do imaginário construído em torno do tema da seca de 1877-79, acontecimento potencializador das principais questões que atravessavam a sociedade então chamada “nortista”, e as mudanças que se operavam no mundo tradicional daquele espaço. Ao corpo do tecido discursivo relacionando a seca às províncias do Norte, aquele Festival – dedicado às vítimas da estiagem de 1915 – vinha acrescentar um novo elemento⁸.

Brasileiro (1889-1917). São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2009, p. 153-163.

⁴ BARRETO, Dantas Coronel. **Última expedição a Canudos**. Porto Alegre: Franco & Irmãos Editores, 1898, p. 42. O texto de Dantas Barreto, dando o que seria uma versão oficial da guerra, era importante para a afirmação da república e dos valores defendidos pelo exército. A sua rápida publicação, menos de um ano após seu retorno da campanha, demonstra isso.

⁵ Cf. O festival do “Círculo catholico”. **A Província**, Recife, 29 ago. 1915, p. 4.

⁶ Raquel de Queiroz, que em 1930 publica o romance *O Quinze*, no qual trata de sua memória quando estudante em Fortaleza durante a seca de 1915, em outra obra de viés autobiográfico, *Tantos anos*, de 1998, narra a experiência de recitar, quando criança, em uma apresentação escolar, um poema de Guerra Junqueiro, poeta citado dentre os prediletos do pai. Sobre esse episódio, ver QUEIROZ, Maria Luiza; QUEIROZ, Raquel de. **Tantos anos**. São Paulo: Siciliano, 1998, p. 17-18.

⁷ Guerra Junqueira fizera parte da chamada “geração nova de 1870”, junto com Eça de Queiroz, Antero de Quental, Oliveira Martins, e outros.

⁸ Sobre a emergência discursiva da seca enquanto “problema do Norte” a partir de 1877-79, ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Falas de astúcia e de angústia: a seca no imaginário nordestino – de problema a solução (1877-1922)**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, 1988.

Como atração principal do evento, estava planejada a estreia de uma obra musical especialmente composta para a ocasião, intitulada *Fantasia mourisca*, do maestro José Ribas, a ser executada pela orquestra do teatro, e planejada para sensibilizar o público para a sina dos sertanejos retirantes. Naquele mesmo dia, as demais casas de espetáculo, com as quais o Santa Isabel normalmente disputava a presença das “excelentíssimas famílias”, haviam cancelado suas sessões a pedido da comissão organizadora do evento. Tudo funcionava para reunir o maior número de pessoas, e recolher o máximo de doações, pois como fora divulgado nos jornais da cidade, haveria uma coleta no recinto em favor dos flagelados.⁹

Porém, quando se montam os acordes que deveriam musicar a agonia dos “flagelados do norte”, a miséria de pais entregando filhos a quem pudesse criá-los, de famílias carregando cadáveres ao obituário da cidade próxima, de mães morrendo debaixo de árvores secas, enquanto amamentavam seus filhos também mortos com seus peitos também secos; de multidões de dez, quinze, vinte mil pessoas encerradas em campos de concentração, vivendo com quase nada, morrendo de quase tudo, vestindo sacos de ração vazios, como vazios já estavam suas carnes; quando inicia a música, dizia eu, que deveria fazer soar aquele sofrimento imenso, o que se ouve não é bem o que hoje se esperaria ouvir: nenhum toque de zabumba, viola, sanfona, pífano ou rabeca, nenhuma batida de coco, baião, maracatu ou martelo agalopado, nenhum canto de aboio, cantiga de cego, melodia de carregadores, nenhum choro de incelença, nenhum grito de desafio... No lugar, o maestro Ribas fora buscar no imaginário muçulmano a inspiração para sua música.

Naquele início do século XX, ainda estavam bem marcadas as impressões deixadas pela Guerra de Canudos. Uma das imagens circulantes sobre a origem do arraial era a de uma horda de maníacos liderados por Antônio Conselheiro. Isto se percebe na própria obra, já citada, do general Dantas Barreto, quando se refere à fazenda Belo Monte, onde se refugiaram os canudenses, como a “Jerusalém dos fanáticos sertanejos”¹⁰. Este fato pode ajudar a explicar a associação feita pelo espanhol José Ribas¹¹ entre os sertanejos retirantes e a cultura mourisca¹²,

⁹ Cf. O festival do “Circulo catholico”. **A Província**, Recife, 29 ago. 1915, p. 4.

¹⁰ BARRETO, Op. cit, p. 98.

¹¹ Consta na edição do Jornal de Recife de 29 de outubro de 1910, a chegada à cidade, no dia anterior, no vapor Alagoas, de um passageiro de nome José Ribas, que em 7 de fevereiro do ano seguinte já é anunciado como sendo formado pelo Conservatório de Barcelona, e “maestro concertador e regente do Theatro Helvetica” (**Jornal de Recife**, Recife, 29 out. 1910, p. 2). Ribas também dava aulas particulares de violino a domicílio para complementar o seu orçamento. Cf. **Jornal de Recife**, Recife, 7 fev. 1911, p. 4.

¹² É possível ainda que Ribas tenha se inspirado em obra homônima do compositor conterrâneo Ruperto Chapi (1851-1909), autor de uma famosa suite *La corte de Granada: fantasía morisca*, de 1879, e cujos segundo e quarto

transpondo o canto de chamado das mesquitas, a suposta “sensualidade” das danças orientais, o sol desértico da África, para montar uma *imagem sonora* dos sertanejos, que ele julgava dever ser feita de sol e peregrinação¹³.

Avancemos, então, seis décadas. Estamos, agora, em dezoito de dezembro de 1975. O mesmo teatro Santa Isabel abre mais uma vez os portões, com entrada franca, para a estreia da Orquestra Romançal Brasileira. O evento, segundo os jornais, prometia reviver “as mais expressivas tradições culturais da música de nossa terra”¹⁴. A Orquestra Romançal era um projeto antigo de Ariano Suassuna. O dramaturgo fizera fama com a peça *Auto da Compadecida*, e já vinha pesquisando o que dizia ser as “raízes da cultura popular nordestina” desde, pelo menos, a década de 1940. Assumira a pasta da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de Recife em primeiro de abril daquele ano. Sua posse fizera parte das solenidades comemorativas do 11º aniversário da “revolução de março”, como o governo militar chamava (e fazia chamar) o golpe de 1964¹⁵. Pouco antes de ser empossado, Suassuna já adiantara: “Embora eu tenha muitos planos, na verdade o que pretendo realizar mais rapidamente é a Orquestra Armorial Brasileira, que levará a todos os lugares a genuína música do povo do Nordeste [...]”¹⁶.

Ariano Suassuna tinha mesmo muitos planos. Era fascinado pela monarquia, pelo catolicismo e, sobretudo talvez, pela Europa medieval. Poderíamos acrescentar, após a leitura de seu *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, publicado em meados de 1971, que suas simpatias também se dirigiam ao Exército. Juntas, formam a quadra em torno da qual a trama do livro irá se desenvolver obsessivamente. Não por acaso, o personagem principal, *alter ego* de Ariano, chama-se Quaderna, autodenominado “Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe”, “Profeta da Igreja Católico-Sertaneja”, herdeiro dos rapsodos medievais e guardião dos exércitos cristãos de Dom Sebastião, Antônio Conselheiro

movimentos haviam sido executados no Santa Isabel um ano antes. Cf. Diversões. **A Província**, Recife, 13 mar. 1914, p. 4.

¹³ O concerto no Santa Isabel: Fantasia mourisca. **Jornal de Recife**, Recife, 29 ago. 1915, p. 1.

¹⁴ Orquestra Romançal sob a regência do maestro Antônio José Madureira. **Diário de Pernambuco**, Recife, 18 dez. 1975, p. 7.

¹⁵ A cerimônia de posse estava originalmente marcada para o dia 31 de março, mas pela impossibilidade de Ariano comparecer nesta data, foi realizada no dia seguinte. Cf. Ariano Suassuna assume a Secretaria da Educação e Cultura do Recife hoje. **Diário de Pernambuco**, Recife, 31 mar. 1975, p. 3.

¹⁶ Braga apoia Movimento e Ariano lançará Orquestra. **Diário de Pernambuco**, Recife, 15 mar. 1975, p. 10.

e do Império português.¹⁷ Sua atração pelas instituições de poder transparece em trechos como estes: “o Exército e a Igreja são, na América Latina, os únicos Partidos organizados, disciplinados e verdadeiramente existentes. [...] A união da América Latina tem que se fazer através dos nossos Exércitos [...]”¹⁸.

No momento de lançamento do *Romance d’A Pedra do Reino*, ao menos quatro países latino-americanos, nos últimos cinco anos, viviam sob ditaduras, tendo os seus governos civis depostos por golpes militares, incluindo o Brasil.¹⁹ A simpatia de Ariano pelos modelos autoritários, expressa em suas obras literárias e em suas falas públicas, rendera ao autor boas relações com o regime. Em 1989, início da redemocratização do país, ressentido com a popularização do rock no Brasil, ele afirmará, não sem um certo saudosismo da “linha dura”, que o Brasil deveria repetir o gesto do coronel lúcio e ditador Muahmar Kadhafi, que mandou queimar, em praça pública, todas as guitarras elétricas apontadas como *símbolo sonoro* do imperialismo.²⁰

Antes de ser nomeado Secretário de Educação e Cultura do Município de Recife pelo prefeito Antônio Farias, Ariano fizera parte do Conselho Federal de Cultura (CFC), desde sua criação no governo do general Humberto Castelo Branco, no final de 1966, até 1973. Ali ele constrói as relações que em boa medida lhe darão acesso à infraestrutura do setor cultural e aos investimentos estatais no governo do general Ernesto Geisel²¹. Em 1975, quando toma posse do cargo de Secretário, Ariano participa de uma reunião com o então diretor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, Manuel Diegues, antigo colega do CFC, que promete a “integração dos programas culturais, a fim de destacar os valores da região nordestina, especialmente os de Pernambuco, [este seria] o ponto comum das atividades a serem desenvolvidas pelos governos estadual e municipal com o apoio do Ministério da Cultura.”²²

Cinco anos antes do primeiro concerto da Orquestra Romançal Brasileira, no dia 18 de outubro de 1970, na igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, Ariano havia lançado o

¹⁷ SUASSUNA, Ariano. **Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 31 e segs.

¹⁸ Ibidem, p. 635.

¹⁹ Eram os casos de Bolívia (1964), Brasil (1964), Argentina (1966) e Peru (1968). Ver COGGIOLA, Oswaldo. Os regimes militares sul-americanos na década de 1960. In: _____. **Governos militares na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2001, p. 11-34.

²⁰ Cf. Ariano: lugar de guitarra elétrica é na fogueira. **Diário de Pernambuco**, Recife, 23 abr. 1989, p. 24.

²¹ Sobre a atuação de Ariano Suassuna no Conselho Federal de Cultura, ver MAIA, Tatyana de Amaral. **Cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura e o papel civil-militar (1967-1975)**. Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2010.

²² **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 mai. 1975, p. 3.

Movimento Armorial, movimento artístico e cultural que buscava delinear uma identidade sonora e visual para a região Nordeste e, a partir desta, para todo o país. O que começara com uma Orquestra Armorial de Câmera, no ano seguinte passou a contar com um Quinteto Armorial. Sempre buscando expressar musicalmente o que seriam as “raízes da cultura nacional”. O sonho de Ariano, promovendo esses grupos, era recuperar a chamada “herança medieval ibérica”, vinda com os portugueses para o Brasil na época de seu descobrimento, aliada a uma forma de ser (e de fazer) mestiça, produto da mistura dos sangues europeu, negro e indígena. Para Ariano, essa tal “essência brasileira” se encontraria intacta no Nordeste.²³

Assim, quando Ariano propõe a criação da Orquestra Romançal Brasileira, seu desejo é condensar em um só lugar o resultado das experiências musicais realizadas nos últimos cinco anos pelo Movimento Armorial, e realizar o que ele diz ser “a verdadeira Música Armorial – cortante, despojada, forte e reluzente como as pedras do Sertão”.²⁴

Naquela noite de estreia, portanto, ainda ecoavam os gritos e cantos, vindos do Rio de Janeiro, da manifestação em resposta ao assassinato do jornalista Vladimir Herzog, ocorrida menos de dois meses antes nas dependências do DOI-CODI de São Paul²⁵; assim como, para os companheiros de Vlado, presos na sala ao lado da sua, ainda ecoavam seus gritos de dor²⁶, quando, no palco do Santa Isabel, soavam as melodias de uma “Cantiga” do século XVI, em homenagem ao desaparecido rei Sebastião, entre as músicas que deveriam fazer soar um outro tempo, uma ilha do passado chamado Nordeste.

Sessenta anos após aquele “Festival pelos flagelados do norte”, tudo o que representaria uma sonoridade nordestina, se faziam presentes: viola sertaneja, pífano, rabeca, cantos fúnebres, ritmos indígenas e africanos, fusionados em uma música, segundo Ariano, “inteiramente brasileira”²⁷. O que aconteceu entre esses dois eventos? O que os leva, de tão similares em seu propósito – soar o mesmo espaço, e uma mesma gente, antes chamado de

²³ Sobre a dimensão sonora e musical do Movimento Armorial, ver VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial**. 2007. 197p. Dissertação (mestrado em história). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

²⁴ Ariano diz que Romançal interpreta o espírito do movimento por ele criado. **Diário de Pernambuco**, Segundo Caderno, Recife, 18 dez. 1975, p. 14.

²⁵ Naquela mesmo dia, eram remetidas pelo comando do II Exército, à 2ª Circunscrição Judiciária Militar, as 345 páginas do inquérito policial-militar concluindo como “suicídio” a causa da morte de Vlado. CF. Concluído inquérito de Herzog. **Diário de Pernambuco**, Recife, 18 dez. 1975, p. 2.

²⁶ Cf. **Vlado: 30 anos depois**. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Ariane Porto. São Paulo: Oeste Filmes / TAO Produções, 2005. 1 DVD.

²⁷ SUASSUNA, Ariano. Texto presente no programa do recital de estreia da Orquestra Romançal Brasileira. Teatro Santa Isabel, Recife, 18 dez 1975. (Folheto).

norte, agora chamado Nordeste – a ser tão distintos quanto aos resultados? O que fez com que, em pouco mais de meio século, aquela região passasse de um silêncio absoluto a uma sonoridade transbordante, com música brotando das pedras, como se fosse uma fonte a jorrar no meio do solo gretado, e a inundar toda a nação, a ponto de o próprio regente da Orquestra Romançal, maestro Antônio Madureira, afirmar: “Esse mundo sonoro [do Nordeste] existe em todo brasileiro”, de maneira que aos músicos apenas caberia “deixá-lo vir à tona”²⁸, agindo assim como verdadeiros lapidários do som?

Arranjados desse modo, em uma linha imaginária do tempo, silêncio e música montam a trama fabulosa de um povo pretensamente silenciado, maltratado pela fome, pela sede, pela dureza diária de uma terra infiel a toda prece, e ainda assim sobrevivente, que à custa de muitas batalhas, e liderado por nobres combatentes – literatos, estudiosos, pesquisadores, músicos e artistas – conseguiu reaver sua voz, e fazê-la ser ouvida, mesmo que disfarçada de canto e música.

Esta tese pretende contar a história dessa fábula. De como um espaço vazio de sons, no percurso de algumas décadas, passou a ser o receptáculo de uma sonoridade singular, *símbolo sonoro* do próprio Brasil; pretende narrar a invenção de uma *escuta* e um *arquivo sonoro* para o Nordeste, como sendo do Nordeste. Para isso, questiona de início: para além da dizibilidade e da visibilidade²⁹, caberia falar em uma terceira dimensão – a *audibilidade* – entre aquelas que seriam, para Michel Foucault, as condições formais do saber? Esta nova dimensão – que não teria qualquer pretensão de fechar uma tríade com o visível e o dizível, mas de abrir novas lateralidades – estaria em um plano diferente daquelas outras duas? Manteria uma intimidade única com as relações de poder de uma dada sociedade, uma historicidade cujo segredo nunca se revela por completo, nem se reduz aos saberes do olho e da fala?

Segundo nos conta Paul Veyne, Foucault “praticamente não ouvia música”³⁰, mas era apaixonado por pintura. É verdade que escreveu críticas musicais, que amou e foi amado por músicos. Mas não há como negar o privilégio dado em sua obra à visão, como ferramenta para

²⁸ Entrevista concedida durante pesquisa para minha dissertação de mestrado em setembro de 2006.

²⁹ Sobre regimes de visibilidade e dizibilidade em Foucault, ver DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

³⁰ VEYNE, Paul. **Foucault**: o pensamento, a pessoa. Lisboa: Texto & Grafia, 2009, p. 151.

pensar a história, e as rachaduras que ela cria nas tintas do tempo.

Na sua *História da loucura*, é antes de tudo uma dança de figuras grotescas, girando entorno da “Nau dos loucos”, que vemos surgir diante dos olhos, para formar o que seriam segundo Foucault as primeiras imagens da loucura³¹. *O nascimento da clínica* assume na primeira linha: “Este livro trata do olhar”, e se dispõe a contar a história de uma nova relação entre o que se diz e o que se vê no corpo doente³². O primeiro capítulo de *As palavras e as coisas* traz uma epopeia do olhar que se liberta do sujeito, narrada nos limites da tela de Velasquez, *Las meninas*³³; em *Vigiar e punir*, toda a genealogia da sociedade disciplinar cabe dentro do panóptico de Bentham e seu princípio de controle através do olhar. A paixão foucaultiana pela dimensão visual aparece inclusive nas metáforas que usa, no universo de curvas, planos, linhas, espirais, cores que aplica à escrita para descrever seus conceitos, para materializar seus objetos.

Por outro lado, são escassas em Foucault as referências ao som e à música. Mesmo suas análises da música de Pierre Boulez vão no sentido de aproximá-la das questões pictóricas de seu tempo, de pensar a *forma* musical – um conceito antes de tudo visual. E quando reconhece a existência de “princípios de desenvolvimento” no que seria um “mundo sonoro”, é para ao final encontrar as estratégias formais pelas quais a música moderna se “entrelaça à imagem”³⁴. Talvez porque o que lhe interessasse fosse o poder de representação que a experiência visual da pintura e da metáfora era capaz de lhe proporcionar; algo que a arte musical, por demais convencionalizada, distanciada do mundo sonoro real por escalas e acordes, soava-lhe incapaz de fazer.

Mas isso não deve nos impedir de buscar ouvir outras dimensões dos discursos, acionar outros poros pensantes, de fazer da pele um lugar do discurso plural, de sonhar um saber polifônico. Podemos, inclusive, inspirar-nos na musicalidade presente em Foucault, em sua

³¹ Ver FOUCAULT, Michel. Stultifera navis. In: _____. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 3-44.

³² FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. VII.

³³ Ver FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: _____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 3-21.

³⁴ Cf. FOUCAULT, Michel. Pierre Boulez, a tela atravessada. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 387-390; e FOUCAULT, Michel. Michel Foucault/Pierre Boulez, a música contemporânea e o público. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 399.

escrita, em seu estilo sonoro de ritmar as palavras³⁵, de harmonizar as sentenças, de encadear os períodos, com os quais faz dançar suas imagens; na maneira como faz *repercutir* (ressoar) em nós as suas ideias, tudo aquilo que faria, digamos, a sua micromúsica, presente desde suas mínimas letras, até o canto de seu pensamento, herança provável de Friedrich Nietzsche, amante da música grega, sua grande inspiração³⁶.

Ouvir Foucault me incitou a buscar, na escrita desta tese, dentro do recorte temporal que ela define, tanto a lei do que poderia soar como sendo “nordestino”, quanto aquilo que estes sons tinham de dissonantes em relação ao período quando foram arranjados; ensinou-me a desfiar o sistema de regras definidoras das formas sonoras constituintes de e dos limites impostos a um imaginário aural concebido para o Nordeste. Nos domínios desse reino auditivo, habitam os personagens dessa história, que não exibem curvas dizíveis ou linhas de luz visíveis, mas *espectros sonoros*; não produzem frases e proposições, como o enunciado, ou contornos e cores, como o quadro, mas *matéria sonora territorializada*: um cego esmoler entoando uma cantiga no canto da rua; um grupo de maracatu ensaiando sua batida pelos becos de Olinda; cantadores entoando desafios com suas violas no meio da feira; um grupo de homens pobres e negros cantando em uníssono uma melodia, enquanto carregam sobre as cabeças o piano recém-comprado por algum senhor de engenho ou representante da aristocracia urbana; e até os menores grãos de sonoridade: o “rumor do vento na caatinga”, o “rangido lento do carro do boi”, o “arrulho distante das juritis”, o “silvo da cascavel na tocaia”, o “estalar distante de um graveto sob a pata forte do gado”, o “rastejar de calango nas folhas secas”³⁷.

Recortadas de uma ambiência sonora complexa; selecionadas como símbolos de um espaço idealizado chamado, primeiro, sertão, depois, Nordeste; classificados enquanto “costumes do Norte” por Gustavo Barroso, Câmara Cascudo e outros estudiosos do folclore; considerados “cultura regional” por Gilberto Freyre; reinventados nas obras literárias de José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos, e outros romancistas de trinta; transformados em matérias de expressão do nacional durante o Estado Novo; em objeto para coleta por Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas; em bandeira de luta política pelo chamado Movimento Folclórico; em produto radiofônico e fonográfico por artistas como

³⁵ Não esqueçamos a dimensão sonora da palavra, e notadamente do enunciado. Como leitor dos linguistas Émile Benveniste e John Langshaw Austin, Foucault valorizava o ato de fala, o caráter performativo da linguagem no enunciado, ou seja, a fala como ação sonora.

³⁶ Para pensar uma escuta do pensamento foucaultiano, ver GOMES, Daniel de Oliveira. **Dissonâncias de Foucault**. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

³⁷ Imagens retiradas de obras dos autores a serem analisados nos capítulos seguintes.

Luiz Gonzaga, aquelas figuras de som, aqueles acontecimentos audíveis, formarão um *arquivo sonoro*, atravessando (e atravessado por) vários discursos – folclórico, literário, regionalista, político, institucional, mercadológico; sendo materializados em dicionários de folclore, em romances, discos, peças de teatro, em novelas de televisão; sempre repetidos, relocados, recombinações, reinseridos nas disputas pela posse de uma narrativa definitiva para a região.

Os elaboradores desse arquivo sonoro são, em boa parte, filhos de uma aristocracia rural em processo de decadência. Esse arquivo sonoro trará, portanto, sempre a marca da saudade, do desejo de retorno aos tempos do poder senhorial, quando aquele território imaginado para o Nordeste ainda não havia sido invadido pelos ruídos do urbano e do capital. À medida que via o eixo da política nacional se deslocar para Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, a elite nortista, nascida do acúmulo de terras, cujo poder sempre esteve ligado às noções de espaço e dominação territorial, ouviu no tema de uma “música popular nordestina” a possibilidade de propagação de seu etos aristocrático de uma maneira que apenas o som torna possível.³⁸

Nesta tese, proponho a noção de *regime de audibilidade* para nomear este conjunto de imagens sonoras, a irromperem no correr do texto, associadas, desde as primeiras décadas do século XX, ao espaço imaginado do Nordeste. Ele diz respeito à relação que uma dada sociedade, em um dado momento de sua história, mantém com o ouvir; ao lugar que o sentido social da audição ocupa nestas mesmas condições históricas. Como veremos, no caso do Nordeste, naquele momento, a enação de um imaginário auditivo se dá no sentido de reforçar sua conexão com um tempo pré-moderno, de revelar o que seriam seus harmônicos ressonantes da Idade Média, quando não, da Antiguidade.

Ao mesmo tempo, estética e política, a noção de *regime de audibilidade* traz ainda a vantagem de evidenciar o embate de sensibilidades que marcou a emergência de uma escuta nordestina. Pois aquele regime de audibilidade quimerizado para o Nordeste emerge em contraposição a um outro, instaurado com o mundo moderno, no qual a música está presa à lógica do capital, ao circuito dos teatros e casas de show, ao mercado de instrumentos, à venda de gramofones e vitrolas, ao comércio de pianos e pianolas, a uma sonoridade europeizada, estrangeira; mundo imerso na timbrística da máquina, do mecânico, do urbano – choque de bondes, ruído de motores, algazarra dos carnavais.

Um regime de audibilidade, portanto, está condicionado a questões técnicas, não

³⁸ Sobre o declínio da aristocracia nortista e sua relação com a fabricação do conceito de Nordeste, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2001.

somente de produção e reprodução sonoras, mas principalmente de recepção e captura do som. Ele é dependente do lugar dado à audição na experiência de apreensão do mundo. Toda uma genealogia do gravador como instrumento de registro sonoro, partindo das primeiras experiências de manipulação do fenômeno sonoro, passando pelos protótipos de fonógrafo, por todos os esquemas de grafia do som, que buscaram desvelar a face do som, vêm definir, nas primeiras décadas do século XX, antes de uma mecânica do arquivo, uma lógica auditiva para a escuta do Outro. A invenção de um arquivo sonoro para o Nordeste, muito se deve a essas novas possibilidades de armazenamento e enquadramento auditivo das diferenças³⁹.

1.1 Entre os acordes e clusters do tempo

Obra de atores diversos, produto de discursos entrecruzados, a história deste arquivo sonoro, de que trato nessa tese, é de natureza acontecimental. Longe de traçar uma linha contínua, sua história se dá por discontinuidades, por encontros intertemporais, pela confluência de acontecimentos dispersos, movidos não raro pelo acaso, que ganham relevância e sentido a partir de seu acúmulo; pela injunção de vozes, timbres, cantos, ditos e escritos que se influenciam e se fortalecem mutuamente. O próprio arquivo é acontecimento disperso em várias camadas discursivas⁴⁰.

A filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari me ajudou, pois, a pensar a face perturbadora dos acontecimentos, a intuir a presença desordenadora do *devir* como potência caótica, a manter dentro do espectro de minha escrita o caráter múltiplo do tempo⁴¹. Se o historiador seria aquele que produz o passado dotando-o de um sentido, de uma lógica, de um significado, de uma melodia central, então, fazer a história da invenção de um arquivo sonoro nordestino segundo Deleuze e Guattari implica buscar as vozes desafinadas, os ritmos atravessados, os ruídos não capturados pelos eventos tomados como centrais para uma história da música no Brasil – buscando, inclusive, descentralizar estes últimos.

Deleuze só começou a apreciar música muito tarde, enquanto Guattari se acostumou desde criança a escutar o piano do pai. Mas Deleuze sempre gostara de refletir em voz alta,

³⁹ Para pensar uma política de apreensão do outro, ver BUTLER, Judith. Introdução: vida precária, vida passível de luto. In: _____. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 55-13.

⁴⁰ Cf. DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento**: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

⁴¹ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-114.

dando corpo às ideias através do som, enquanto Guattari aprendera a fazer da escuta do outro (por formação psicanalítica) a matéria de seus conceitos. Na interferência mútua de suas frequências, eles se encontraram para escrever uma obra que não pertence completamente nem a Gilles, nem a Félix, mas a Deleuze e Guattari, uma filosofia que se fez senão por ressonância, pelas emissões em uníssono de um entre-dois⁴².

Talvez por isso, por somente realizar-se em um canto a duas vozes, por apresentar-se como pura vibração, é que o seu pensamento tem na música uma de suas matérias-primas, a substância que atravessa e é atravessada pelos seus conceitos, suas *invenções*⁴³: ela é campo dos *devires* – o devir-mulher, o devir-criança, o devir-animal estão todos no interior da música; ela é inspiração para o *liso e o estriado*, imagens tomadas de um tempo musical não-pulsado (livre) e um tempo musical regular; ela traz em sua configuração sonoro-espacial (pensar no mapa sonoro que é uma partitura) o modelo para diversos *rizomas*; ela introduz, com a escuta da música não ocidental e sua exterioridade melódica, o princípio da *máquina de guerra*.⁴⁴ De maneira que, talvez, a esses mecanismos binários criados pelos filósofos, possamos, também inspirados na música, acrescentar mais estes: o acorde e o cluster.

O acorde é a ordem, a expressão de uma harmonia, o princípio de organização (no espaço do pentagrama, no tempo da execução), é a estabilização codificada dos sons, sua captura em uma hierarquia interna (nota fundamental, terça, quinta, etc.). O cluster, por sua vez, é o caos, é o acúmulo de sons (notas) sem uma lógica interna entre elas. É produzido pelos pianistas ao pousarem a palma da mão ou todo o antebraço sobre as teclas do piano, aglutinando todas as notas em um bloco maciço de som. Ele soa para descodificar, para escapar de todo sistema (tonal, modal, atonal, dodecafônico, serial), para impedir qualquer capitalização semiótica (não é acorde, tampouco nota individual). Ele inclui as notas dos acordes apenas para fazê-los ruir, para diluir sua identidade em um amálgama de frequências. A música, para Deleuze e Guattari, é passar de um a outro, o navegar incessante entre eles. Ela é, portanto, puro acontecimento, resultado e começo, encontro de linhas de força e abertura para novo possíveis, princípio de ordem e salto no abismo.

⁴² Cf. DOSSE, François. **Gilles Deleuze & Félix Guattari**: biografia cruzada. Porto Alegre: Artmed, 2010.

⁴³ “Pois a filosofia, ela também, não é diferente disso, da cançoneta ao mais potente dos cantos, uma espécie de sprechsang cósmico.” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. V. 1. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 9.

⁴⁴ Conceitos desenvolvidos na obra *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

*Cantarolar com Deleuze e Guattari*⁴⁵ me sensibilizou para ouvir as nuances do tempo do arquivo sonoro, para seguir a sua linha melódica flutuante: ele nasce de um movimento desejante - desejo de arquivo, de museu em Gustavo Barroso, em Câmara Cascudo, em Mário de Andrade; segmenta-se, cristalizado em uma música que se faz território, o norte/nordeste nestes mesmos autores, como no Nordeste no romance de trinta; para lançar suas linhas de fuga, suas forças decodificantes - o *devir-piano* e *devir-feminino* que emerge nas páginas de José Lins do Rego, o *devir-urbano* que soa na sanfona de Luiz Gonzaga, ou as falas intermitentes que vazam dos fonogramas gravados pela Missão de Pesquisas Folclóricas.

Ensinou-me, ainda, a desenvolver os *devires* (os possíveis) de sua época, a escutar a multiplicidade do passado, para desvendar os timbres não incorporados ao que deveria ser, segundo aqueles inventores, o som do Nordeste. Assim, aquilo que se afirmou como sendo uma sonoridade e uma música nordestinas pode ser pensado como uma dobra do próprio Nordeste, como uma possibilidade, dentre outras, habitando o que, entre as décadas de 1910 a de 1950, era o imaginário presente daquele espaço. Se o arquivo sonoro pensado para o Nordeste surge, naquele período, como tentativa de cercamento daqueles sons e daquelas músicas, então, como todo território constituído, aquele arquivo, como veremos, também fomenta suas linhas de fuga, suas ameaças de erosão, as quais precisa constantemente subjugar⁴⁶.

Para perquirir os estratos discursivos constituintes deste arquivo, utilizei um método que denominei *cartografia auditiva* e que consiste no rastreio, em um dado autor, dos traços de sonoridade e de musicalidade que, em sua obra, operam para constituir o Nordeste enquanto território sonorizado, musicado. Cartografar, aqui, implica deixar os sons guiarem a escrita; fazer deles os agentes da história; atentar para o *desejo auditivo*, a vontade de escuta, os traços discursivos que, em um dado período e um dada artista, conduzem à idealização sonora do território nordestino. As sonoridades, os timbres, os ruídos se tornam os nós na trama pensada a partir desses autores para narrar o Nordeste.⁴⁷

A cartografia auditiva seria, portanto, em uma primeira acepção, isto: a elaboração afetiva do espaço a partir dos sons; a projeção das linhas de força sonoras que mobilizam a

⁴⁵ "Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando." Ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, 1837 – Acerca do ritornello. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 115-170, p 116.

⁴⁶ Cf. PELBART, Peter Pal. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

⁴⁷ Para pensar uma cartografia auditiva dos espaços, inspirei-me na leitura das obras: ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, pp. 187-188; GUATTARI, Félix. **O inconsciente maquínico: ensaios de esquizoanálise**. Campinas: Papirus, 1988; e GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

percepção de um espaço, um território, seja ele físico ou existencial. Assim, as inquietações que me guiaram, por exemplo, durante a leitura dos romances de trinta, foram: Qual a ambiência sonora evocada na obra? Que sons/sonoridades mobilizam o desejo do autor ou autora? Por quais leis harmônicas e melódicas o autor concebe o ser de cada personagem? Quais matérias sonoras territorializadas e desterritorializadas ele apresenta? Onde e como se revela sua vontade de inventar não somente outro território sonoro, mas outra forma de ouvir o mundo? Como seu desejo de escuta se relaciona com os modos de subjetivação auditiva dominantes? Ou, de uma maneira geral, qual música move a escrita dos folcloristas, romancistas, pensadores do espaço nomeado Nordeste? Quais silêncios tentam esconder e revelar?

Nada disto, porém, desobriga-nos de ouvir as conexões com o *fora* de cada obra, de estabelecer ressonâncias, reverberações transversais entre o que está sendo dito/escrito sobre o Nordeste e o que está efetivamente soando naquele tempo e naquele espaço, quais acontecimentos sonoros estão fecundando o imaginário social. Por isso, e seguindo o ofício da história, busquei abordar os regimes de verdade que incitaram a força inventiva deste arquivo; os diagramas do campo social que, na primeira metade do século XX, inflamaram outras formas de escuta; os conflitos de forças em torno da definição de uma geografia sensível do Nordeste, e, para além dessa, a problematização de uma identidade brasileira cujo fantasma se fez presença constante no horizonte de meu recorte temporal; quais políticas do desejo mobilizaram diferentes atos de inventário, na época pesquisada, e uma dada leitura sonora do espaço dito nordestino⁴⁸.

Nesta tese – talvez já é chegada a hora de o dizer – flerto com uma escrita fragmentária, até o limite que as exigências de um texto científico permitem. A divisão em capítulos segue o modelo tradicional de apresentação de uma tese de pós-graduação. Mas o interior desses, o espaço da narrativa, compõe-se de quadros, cenas, ou, como gostaria que fosse, notas musicais distintas, cujos harmônicos fazem-nas ressoar umas nas outras, ajudando a montar a sonoridade do texto. As figuras de separação (***) podem funcionar como redutos de silêncio, momentos de respiro; ou locais de bifurcação, indicação para *devires* dentro da leitura. Breves subtítulos sugerem um tema, abrigos temporários no caminhar do pensamento. Afinal, menos que revelar o processo linear da elaboração de uma sonoridade e uma música nordestinas, este trabalho faz soar os vários momentos de fabulação que, reverberando em conjunto, constituem-nas até hoje.

⁴⁸ Cf. BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

Daí as noções de *reverberação* e *ressonância*, emprestadas da acústica e utilizadas nesta tese para pensar a dimensão eventual do tempo histórico. A escrita em fragmentos sugere uma escrita tanto por ressonâncias, ou seja, penetrada pelas coincidências, pelos sincronismos discursivos entre diversos escritores e artistas, pelo acaso, enfim, que nos desconserta e nos fascina na história⁴⁹; quanto pelas reverberações diacrônicas, pela contraposição de períodos distintos de uma escrita, fazendo tocarem-se diversos momentos de um mesmo autor. Se este arquivo sonoro se revela cumulativo de diversas vozes e meios de expressão, este é um sintoma do processo conflituoso do qual, entre as décadas de 1910-50, ele emerge.

Além de uma opção estética, portanto, a escrita fragmentária é uma opção política, pois não distingo os dois campos. Aqui, não posso deixar de ecoar o nome de Walter Benjamin, e o embate de seu pensamento contra o discurso das identidades, contra os continuísmos históricos que buscam esconder os vestígios das lutas, que trabalham para silenciar os nomes e esquecer os corpos dos derrotados da história.

Benjamin afirmou em várias ocasiões a sua incapacidade em tratar de temas da música. Apesar de alguns de seus amigos mais próximos – em especial, Theodor Adorno, filósofo da música – serem aficionados pela arte musical, quando não habilidosos instrumentistas, compositores ou musicólogos; não obstante a convivência com sua esposa, Dora Sophie, com quem as primeiras conversas já se deram em torno da música, sentados em redor do piano, os objetos centrais da obra benjaminiana se tornaram a fotografia, o cinema, a pintura, o movimento surrealista e o reencantamento do mundo moderno a partir do olho⁵⁰.

Entretanto, o olhar de Benjamin se dá num tempo descontínuo. No lugar de um tempo visual, panorâmico, ele se compõe por intervalos, passagens. Mais que pictórico, ele é musical. Ele aciona imagens que estariam registradas no inconsciente coletivo, as quais são, pois, ecoadas em seus textos⁵¹. *O anjo da história*, personagem que ele nos apresenta em suas teses “Sobre o conceito de história”, pode ser pensado como uma tentativa neste sentido, de dar musicalidade a um discurso historiográfico por demais sedimentado, cujos “olhos”, assim como os da Alemanha, e de boa parte do mundo Ocidental, “estão escancarados”, assustados com o avanço da máquina nazista de guerra. Ele gostaria de fazer soar mais uma vez as dores, os

⁴⁹ Cf. POCHAPSKI, Gabriel José; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Corpo, acontecimento e diferença: Deleuze e Guattari e a historiografia. Uma entrevista com Durval Muniz de Albuquerque Júnior. In: **História Unisinos**, n. 24(1):149-156, Janeiro/Abril 2020.

⁵⁰ Cf. EILAND, Howard; JENNINGS, Michael W. **Walter Benjamin**: a critical life. Cambridge; London: Harvard University Press, 2014.

⁵¹ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

gritos, o horror dos grandes massacres passados, para com eles compor uma melodia surda. Ele anseia por dar unidade a esses gritos perdidos, articulá-los à imagem de um acorde arpejado, diante de um amontoado – cluster – de fatos aparentemente desconexos, para talvez assim vislumbrar uma saída, esboçar alguma forma de resistência contra o fascismo que lhe ameaça no presente. Pois “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única”⁵².

Reverberando as palavras de Benjamin, pude perceber no interior deste arquivo sonoro concebido para o Nordeste a sua multiplicidade de figuras, ecoando em diferentes períodos, sendo ressignificados a cada retorno, a cada discurso. Animado por suas *imagens dialéticas*⁵³, tratei de apontar como as figuras sonoras idealizadas para o espaço nordestino soaram (e ainda soam) diferentemente em cada situação e lugar. E ao fazer isso, narrei sua emergência no sentido de manter vibrantes os gestos de reacionarismo e rebeldia que fizeram parte de sua história. A própria invenção deste arquivo sonoro implica uma relação conflituosa com o tempo. Veremos ela se manifestar por diferentes maneiras, seja no folclorismo de Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, no modernismo de Mário de Andrade ou no regionalismo de Gilberto Freyre. Por isso, pensar uma política e uma poética do inventário, é um passo no sentido de melhor conhecer seu efeito afetivo penetrando os poros do presente⁵⁴.

Foucault/Deleuze&Guattari/Benjamin, eis a tríade acórdica que dita a harmonia de minha escrita, que rege as consonâncias e dissonâncias desta tese. Se o acorde é uma instituição majoritariamente europeia, produto do sistema tonal surgido das práticas sonoro-musicais ocidentais, eis declarado de antemão o Ocidente-que-soa-em-mim⁵⁵.

A tese se organiza em quatro capítulos. O primeiro é dedicado à obra dos chamados “folcloristas do Nordeste”, fabricantes do conceito de cultura nordestina; estudiosos que, a

⁵² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

⁵³ Sobre o conceito de imagens dialéticas em Benjamin, ver BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 499 e segs.

⁵⁴ Cf. HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presenteísmo e experiências do tempo. São Paulo Autêntica, 2013.

⁵⁵ Para uma noção de acorde teórico, ver BARROS, José D’Assunção. Uma metáfora musical para a historiografia. In: _____. **Teoria da história, vol. 4**: Acordes historiográficos: uma nova proposta para a teoria da história. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 9-67.

partir da década de 1910, formataram através de seus livros, seus relatos, suas ações e suas práticas de coleta, um acervo de saberes, olhares, sabores, odores e sons para o espaço nordestino. Aqui, a tese segue os passos de alguns desses autores “do norte”, como ficaram logo conhecidos pelo público sulista, principalmente do então distrito federal, Rio de Janeiro, aonde muitos deles foram dar continuidade a seus estudos e publicar seus primeiros livros. O nome de Gustavo Barroso surge de início, pelo pioneirismo de sua obra e pelo tratamento literário do espaço sertanejo. Em sua narrativa, o sertão já aparece como uma manifestação da realidade vivida pelos povos “nortistas”. O itinerário norte-sul de Barroso, de filho da elite rural criado na cidade, diz muito da realidade vivida por outros escritores e pensadores dos “costumes do norte”.

Em seguida entra em cena Luís da Câmara Cascudo. Tendo, a exemplo de Barroso, ido cursar a Faculdade de Medicina, na capital federal, e experienciado a sua ambiência sonora cosmopolita e urbana, Cascudo é obrigado, por motivo de dificuldades financeiras, por quais passava sua família, a retornar para Natal, de onde irá produzir sua obra e agenciar outras falas, outras escutas do sertão, outros “exploradores do solo popular”, como Leonardo Mota e Théo Brandão. Como iremos perceber, muito da sonoridade e da musicalidade imaginada para o espaço nordestino se deve a essa vivência deslocada, esse encontro entre uma escuta saudosista e uma escuta modernista, esta última própria dos grandes centros urbanos do país, quando este vivia uma época de construção do imaginário de nação moderna. Apesar de não trabalharem de início com a categoria “nordeste”, esses autores pensarão o norte sertanejo como o lugar de uma pretensa “essência” da cultura nacional, e do qual se apresentarão como os legítimos representantes. Escrita em um momento de construção da própria ideia de brasilidade, em meio à emergência e crise da chamada primeira República, seus primeiros escritos são pensados aqui como uma primeira camada na geologia discursiva e sonora daquele que nas décadas seguintes passaria a ser chamado Nordeste.⁵⁶

No segundo capítulo, adentramos no universo sonoro dos romancistas de trinta, guiados pela literatura de José Lins do Rego. Aqui, a elaboração de um território imaginado para o Nordeste se faz através da referência a sonoridades e músicas para melhor definir uma identidade nordestina. Ancorada em um passado grandioso – a realidade dos antigos banguês

⁵⁶ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013, p. 21. Além de Barroso, Albuquerque Júnior cita Mário Souto Maior, Clodomir Silva, Théo Brandão, Nery Camello, e mesmo alguns autores que nunca se definiram como nordestinos – Sílvio Romero, Pereira da Costa e o próprio Rodrigues de Carvalho – mas que seriam retomados mais adiante como precursores deste discurso.

de cana-de-açúcar, a cuja aristocracia o autor está ligado – a escrita de Lins do Rego revela o desejo profundo pela manutenção de um espaço ideal, consonante, onde cada ruído tem seu lugar no seio de uma mesma harmonia; onde inexistem dissonâncias, estridências, gritos de revolta; onde a força irruptiva sonora se mantém contida, e onde todo canto, todo toque, todo traço de sonoridade tem o poder de tragar de volta, de reafirmar, mesmo pela fuga, as fronteiras do espaço Nordeste.

As fontes analisadas nestes primeiros capítulos, além das obras escritas pelos folcloristas e romancistas, são acompanhadas da leitura de jornais do período que me ajudaram a pensar a ambiência sonora em que cada um desses autores produziu a sua escrita. Assim, esta tese busca fazer uma análise daqueles autores desse Nordeste sonoro, tomando a sonoridade espacial elaborada pelo autor como traço constitutivo da narrativa. Ela propõe pensar os sons enquanto agentes das histórias; investigar dentro da narrativa o funcionamento de determinados *enunciados sonoros*, podendo estes virem como emissão sonora específica – o “canto dos pássaros na cajazeira”, o apito do trem, as “campainhas do cabriolé do coronel Lula” – ou articulados, componentes de um mesmo quadro sonoro, um *agenciamento sonoro*.

O terceiro capítulo trata da experiência pioneira de Mário de Andrade nesta coleta dos sons do que ele imaginou ser uma música popular do Nordeste. Para esta tese, seu trabalho importa por tomar a música como objeto principal de pesquisa, e por ter escolhido o espaço que então começava a se chamar Nordeste como lugar de produção de uma música popular. Naquele momento, Mário relatava sua estadia em Natal, Rio Grande do Norte, em meio à expedição aos estados do Norte em 1928-29 – ocasião em que teceu relações com Câmara Cascudo.

Uma década após aquela primeira expedição, Mário de Andrade organiza a Missão de Pesquisas Folclóricas. Naquele momento, ocupava o cargo de secretário municipal de cultura do município de São Paulo. O projeto mais duradouro do Departamento de Cultura do Município de São Paulo foi a criação da Discoteca Municipal, graças principalmente ao esforço de Oneyda Alvarenga na sua direção, até o final da década de 1960. Ali foi preservado o acervo resultante da Missão de Pesquisas Folclóricas, aquilo que seria o primeiro arquivo sonoro “oficial” do Nordeste. Analisando desde sua concepção e gênese, pude revelar as configurações de poder que operam na fabricação de uma escuta do Outro, e que terminaram por definir a própria condição de *outridade auditiva* imposta ao Nordeste. Nos rastros da história deste arquivo, soam abafados os clamores de corpos esquecidos e de uma arte tomada.

Aqui, as fontes analisadas são as anotações de campo de Mário, com as transcrições de cantos ditos populares feitos de punho pelo etnógrafo, por ocasião de sua expedição ao norte

em 1928-29, acessadas no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, na Universidade de São Paulo; e as gravações feitas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, cuja audição foi realizada na própria Discoteca Municipal, atualmente instalada no prédio do Centro de Cultura de São Paulo.

O quarto capítulo traz, enfim, os prolongamentos sonoros e afetivos do dispositivo arquivístico sonoro articulado em nome do Nordeste. Seja na cena do rádio, seja na indústria fonográfica, ou mesmo em outras áreas do conhecimento e artefatos criativos, espaços onde seus harmônicos continuam a soar, enquanto adentramos as décadas de 1940-50. Veremos, aqui, a consagração comercial deste arquivo e desta escuta ditas nordestinas, promovidas pelo fenômeno Luiz Gonzaga e sua capacidade de reinventá-lo. Acompanharemos suas transformações conceituais, suas continuidades e rupturas, sempre em busca de novos *corpora* a ressoar. Assistiremos, inclusive, à sua escapada para outros territórios, espaciais e discursivos, internacionais e imprevistos.

Todo escrito ressoa os ruídos e silêncios de seu tempo, suas possibilidades, seus devires, suas limitações. Boa parte desta tese foi concluída em um momento quando as pessoas redescobriam sua relação com a música e o som. A pandemia do Covid-19 forçou boa parte do mundo a uma alteração de seus hábitos. O silêncio passou, em parte, a ocupar os espaços das ruas, praças e lugares públicos, enquanto outras sonoridades, então esquecidas, submersas sob a ruídosidade urbana, voltaram a serem ouvidas. Por outro lado, nunca se ouviu tanta música e consumiu-se tanta arte, como estratégia de sobrevivência psíquica ao trauma coletivo. Viver esta experiência certamente alterou minha relação e minha escrita da audição. Em boa medida, fez-me refletir sobre a alteração dos hábitos auditivos, decorrentes do advento da modernidade, que, ao menos nas décadas iniciais do século XX, influenciou a escuta dos autores por mim analisados.

Ao lado deste silenciamento das ruas, fruto da quarentena imposta – apesar de irregularmente e seletivamente cumprida, principalmente, no Brasil – houve também o silenciamento dos arquivos, das fontes, muitas delas abrigadas em instituições públicas fechadas, durante a pandemia, ao acesso pelos pesquisadores. É verdade que boa parte dos documentos voltados ao que seria uma sonoridade nordestina, já vinham mantidos interditados, mesmo antes da crise da Covid-19. A coleção do Centro de Pesquisas Folclóricas, por exemplo, encontrava-se inacessível desde pelo menos 2014, em virtude de obras estruturais no prédio da Escola de Música da UFRJ, em cuja Biblioteca se encontra.

O Centro de Pesquisas Folclóricas foi fundado em 1943, por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, como órgão de pesquisa ligado à cátedra de Folclore Nacional, na então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, da qual Luiz Heitor era o primeiro ocupante desde 1939. Em seu acervo, o resultado de suas viagens a diversas localidades do país, entre elas, ao Ceará, onde realizou registros fonográficos e audiovisuais do que seria o folclore regional nordestino. Claramente influenciado por Mário de Andrade, com quem manteve extensa correspondência, e por sua experiência com a Missão de Pesquisas Folclóricas, o produto das pesquisas etnográficas de Luiz Heitor Corrêa, em especial os áudios registrados por ele do que afirmava ser uma música nordestina, teria sido uma nota a mais para complexificar o arquivo sonoro objeto desta tese⁵⁷.

Porém, o fechamento de outras instituições por motivo da pandemia, como os acervos da Funarte, do qual me interessariam a coleção de discos de folclore regional do Movimento Folclórico, além do Museu de Imagem e Som Rio, criaram uma lacuna a mais, incontornável para minha pesquisa. E me fizeram pensar os poderes e as fragilidades do arquivo, além dos perigos que rondam, hoje, o fazer historiográfico, os movimentos de revisionismo, negacionismo e reescritura da história.

O arquivo se impõe, sob essa perspectiva, como baliza entre a liberdade total do historiador, reescrevendo a história à sua vontade, e a soberania tirânica dos documentos, calando todo traço de interpretação, de criação, no limite, do pensamento. De um lado, o branqueamento da história, do outro, o silenciamento da crítica. Assim, fazer a história da invenção de um arquivo não propõe o seu abandono, a sua negação, ainda menos, sua revisão, reinscrição, ou a substituição dos velhos documentos – velhas sonoridades – por outras mais eficazes na representação do que seria uma sonoridade e uma música do Nordeste. Implica ainda menos dizer: ele não existe. Mas propõe localizá-lo dentro do próprio rio da história, sujeito, portanto, a um des-re-fazimento discursivo constante; exige pensar as estratégias de figuração do passado e sua implicação em experiências sensíveis atuais.⁵⁸

⁵⁷ Para um estudo biográfico de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, ver DRACH, Henrique. **A rabeca de José Gerônimo**: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – música, folclore e academia na primeira metade do século XX. Tese (doutorado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011. Para sua relação com o Movimento Folclórico, ver VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Tese (Doutorado em Antropologia Social). Museu da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1995.

⁵⁸ Sobre as potencialidades do fazer arquivístico e sua relação com a história, ver ROLNIK, Suely. Arquivo-mania. **Cadernos de estudos culturais**. Campo Grande, v. 3, n. 5, 129-138, ago./2017.

2 OS HERDEIROS DO SILÊNCIO NA CIDADE RUIDOSA

Imaginem se tal história fosse dita em tempo de seca, no silêncio, na solidão, sob a canícula atroz, entre os esqueletos das árvores e a poeira fina das folhas mortas, servindo de leito às ossadas das vacas! (Gustavo Barroso, *Alma sertaneja*)

Acauã, acauã vive cantando
Durante o tempo do verão
No silêncio das tardes agourando
Chamando a seca pro sertão
(Luiz Gonzaga, *Acauã*)

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei.
(Manoel de Barros, *Ensaaios fotográficos*)

O período que vai dos primeiros escritos de Gustavo Barroso, no início da década de 1910, passando por Luís da Câmara Cascudo, e outros folcloristas como Leonardo Mota e Théo Brandão, até o I Congresso Regionalista, tomado este como evento central para a formação do núcleo de artistas, políticos e intelectuais cujas atuações giram em torno de Gilberto Freyre, é o primeiro momento na confecção de uma escuta para o espaço que, a partir do regionalismo freyriano, será chamado Nordeste. Nesta primeira fase, os autores abordados estão centrados ainda nas ideias de “Norte” e “sertão”, uma região que já aparece diferenciada pelo clima, marcada pela tragédia da seca, e supostamente possuidora de uma identidade cultural singular. Tais pensadores, especialistas naquilo que eles próprios definirão primeiro como “costumes do Norte”, depois, “folclore nordestino”, escrevem de um lugar de destaque neste espaço. São filhos da elite local, cuja manutenção do poder se vê ameaçada por fracassos pessoais ou pela simples incapacidade em lidar com as mudanças impostas pelo aburguesamento social na passagem dos séculos XIX-XX, no país⁵⁹.

Por outro lado, vivem uma alteração no regime sensível, de incorporação dos novos hábitos visuais, táteis, gustativos, olfativos e sonoros gerados pela modernidade. Tendo estudado em grandes centros urbanos, seguindo o costume das famílias aristocráticas, descobriram como fazer de si mesmos arautos de um território pretensamente imune ao tempo; e fazendo isso, pretenderam erguer no centro da ambiência sonora urbana um território

⁵⁹ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular** (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

imaginário do sertão nortista, símbolo de uma dita essência da cultura nacional. Assim, a ideia de uma sonoridade e uma musicalidade ditas nordestinas surgem, também, como resultado de suas vivências deslocadas. Na variação de latitude de suas percepções sonoras, do meio rural ao urbano e vice-versa, um universo acústico é pensado para aquele espaço sertanejo, tratado em suas primeiras obras como Norte, depois como Nordeste, ambiência aural ritmada por práticas e por uma geografia próprias⁶⁰.

Aqui, a audição se impõe como sentido da interioridade, menos pela localização interna dos tímpanos, o que a faz, junto com o olfato, um dos sentidos dirigidos para dentro, do que por todo o simbolismo romântico que associa música e sentimento, escuta e confidencialidade. O que ouvimos seria, por essa lógica, o que sentimos e, portanto, aquilo que seria mais propriamente nosso. É a partir dessa relação de intimidade auditiva com o que aquele espaço que os pensadores de uma sonoridade sertaneja do Norte/Nordeste podem se afirmar representantes dela: “Vivi nesse meio. [...] Ouvi o canto ululado da ‘mãe da lua’, imóvel nas oiticas.”⁶¹

Por caminhos e períodos diversos, tanto Gustavo Barroso quanto Câmara Cascudo atenderão ao chamado do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, sede das principais instituições de saber e poder do país, eixo do circuito cultural e intelectual que mobilizava o discurso nacionalista. Levando consigo uma coleção de imagens melódicas, harmônicas, rítmicas, timbrísticas como expressão do que seria a tessitura sonora e musical do sertão, uma espécie de testemunho de um povo sem fala, estes escritores acreditarão possuir o grão da voz do povo sertanejo. Neste capítulo, apresento algumas daquelas imagens, na medida em que, em algum momento, emergem na escrita destes autores como o negativo da imagem sonora que pretendem compor para o espaço chamado primeiro Norte, depois Nordeste.

Escrevendo em 1939, quase vinte anos após sua estadia no Rio de Janeiro, Câmara Cascudo definirá aqueles cantos, aqueles sons com os quais tanto ele como Barroso encheram seus livros, como sendo “a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história”⁶². Para Cascudo, a música feita pelo sertanejo nordestino seria um contrapeso para a sua rudeza, além de um recurso compensatório para sua falta de história. Para aqueles sem lugar de fala, sem acesso à

⁶⁰ Sobre o deslocamento geográfico a partir dos sentidos, ver BRETON, David Le. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

⁶¹ CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994 [1939], p.11.

⁶² Ibidem, pp. 93-94.

escrita, a música seria a palavra e a memória. Na mesma obra citada, Cascudo chega a lamentar a alfabetização do cantador. Para ele, o despreparo intelectual dos “cantadores nordestinos de outrora”, ou seja, da época de sua infância até seus primeiros textos publicados na década de 1920, seria precisamente o que lhes rendia a força de sua música⁶³. O canto do cantador, o aboio, o toque da viola, mas também os seus gemidos, os soluços e gritos de dor, incluindo o marulho dos rios e o arrulho dos pássaros, como anotados e publicados por Cascudo e Barroso, tornam-se as formas simbólicas dessa impossibilidade de falar por si mesmas destas personagens, a música como escultura do próprio silêncio⁶⁴.

Foi bem uma história sonora o que alguns autores, naquelas décadas iniciais do século XX, desejaram compor para o espaço que no final dos anos 1910 começava a ser definido como Nordeste. Tomando-os como autores centrais deste grupo Gustavo Barroso e Câmara Cascudo, pode-se perceber no cruzamento de suas escritas e de suas escutas os contornos de um ambiente sonoro em comum, desviante em relação ao meio urbano, configurado a partir de um acorde de sonoridades equilibradas, cuja nota fundamental seria o *silêncio*.

Primeiro, como uma imagem contraposta à gritaria urbana, tumulto de vozes que entorpece os ouvidos e faz emudecer o que seria a sua real identidade; como estratégia para a construção discursiva de um lugar alternativo à cidade moderna. Neste reduto do passado, em vários aspectos, avesso aos hábitos surgidos com o regime republicano, aqueles estudiosos do folclore ocupariam um lugar social de destaque. Também por isso, é perceptível neles o desejo de uma temporalidade medieval para este espaço, época dos laços de sangue, dos privilégios monárquicos: “Nomes dos homens e da terra, como na Idade Média. Tempo bonito.”⁶⁵

Naquelas primeiras décadas do século XX, escrever sobre o sertão do Norte/Nordeste era fazê-lo entrar no espaço da linguagem, era intimar aquela espacialidade a pronunciar-se, a diferenciar-se diante da atitude de rompimento com os regimes de sensibilidade anteriores que o romantismo e o naturalismo, vieram a produzir. E mesmo que este espaço, em um primeiro momento, não possa responder senão pela recusa do som, do ruído, sua mudez não deixa de ser significativa. Pela prosa destes autores, o silêncio é a maneira de o sertão se posicionar diante do barulho do mundo. É como se, furtando-se por um momento a entrar na orquestra mundana,

⁶³ Ibidem, pp. 94-95.

⁶⁴ Sobre as possibilidades e impossibilidades do testemunho de si, ver AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha**. São Paulo: Boitempo, 2008; e também SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

⁶⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994 [1939], p.10.

no teatro de cacofonias dos tempos modernos, o sertão nortista marcasse o seu lugar no palco⁶⁶.

Mas o silêncio também pode ser pensado, aqui, como sinônimo de mordida, de apaziguamento, de harmonização das diferenças, de captura dos gritos de revolta, de embelezamento da miséria e da súplica. O que interessa a tais estetas do sertão é a sua fala domada, de maneira a encaixá-la nas escritas que produzem de si. É revelador, por exemplo, que Gustavo Barroso, tão cioso de promover a chamada “cultura do Norte”, tenha se esforçado em defender, na imprensa e na tribuna da Câmara dos Deputados, a existência dos campos de concentração do Ceará, além de elogiar o tratamento dado aos retirantes naquelas instituições.

Criados na periferia das grandes cidades desde o governo do Coronel Benjamim Liberato Barroso, primo de Gustavo, campos como o do Alagadiço, próximo a Fortaleza, funcionavam para retirar de circulação o imenso contingente de retirantes, pessoas fugidas da seca (de 1915 e 1932), buscando trabalho e comida nos centros urbanos, e tidos como ameaça para as classes dominantes. Tais campos eram locais de apagamento dos corpos, de animalização das pessoas, de silenciamento do sujeito, que cessava de existir no espaço público, nas estradas e nos arredores das cidades. Para Gustavo Barroso, como para os demais “folcloristas do Nordeste”, os infortúnios do homem do campo, seus gemidos e gritos de dor, de fome, de angústia, só deveriam soar em suas páginas escritas.

2.1 As faces do som na capital da República

No dia oito de fevereiro de 1909, na então capital federal, Rio de Janeiro, os pianos foram às ruas. É certo, não estavam sós. Ao seu lado, as máquinas de escrever, companheiras de luta naquele esforço de ocupação do espaço público. Juntos, souberam fazer o barulho: sons de clarins anunciavam a sua passagem, varetas de madeira percutiam no metal das máquinas, enquanto um carro alegórico puxava a marcha com os brados da campanha. Pescoços atravessavam as janelas; da calçada, viravam os olhares, que inutilmente buscavam o início ou o fim daquela imensa fila de instrumentos e máquinas a se perderem de vista, preenchendo de ponta a ponta a rua do Ouvidor, no centro da cidade. Aquela mesma rua, que ouvira Lopes Trovão e José do Patrocínio provocarem o público a dar vivas pela proclamação da República, era palco, naquela tarde de segunda, véspera de carnaval, de um levante inusitado.

Se escolho começar por este acontecimento sonoro, se o tomo como fio narrativo

⁶⁶ Cf. LAPOUJADE, David. O inaudível – uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto (org.). **O silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. Pp. 157-165.

destes parágrafos, é pelo fato de o timbre do piano estar presente nos vários dos confrontos entre propostas de sonoridades acontecidos na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, dentre os quais a invenção de uma sonoridade nordestina começará a se impor; e por ser na ambiência urbana carioca (não raro, passeando por aquela rua) que Gustavo Barroso, Câmara Cascudo e outros literatos-artesãos daquela sonoridade irão lançar as suas ideias⁶⁷.

Mas antes, recuemos um pouco. Desde meados do século anterior, a pena de Machado de Assis passeava pelo estreito da rua do Ouvidor. No espaço de sua escrita, e pelos corpos de suas personagens, a rua surge como lugar de encontro do Outro, onde ecoa o burburinho dos dias, os cochichos de todos os assuntos, os boatos correndo depressa e baixinho “no aconchego de sua finura”, os gritos de “pega ladrão!”, os sinos na igreja do Largo do Paço, chegando atrasados da rua ao lado, as ofertas gritadas pelo vendedor de bugigangas, o barulho dos bondes, dos “carros” subindo a rua. Para Machado de Assis, que escreve na segunda metade do século XIX, até a passagem para o século XX, a rua do Ouvidor “resume o Rio de Janeiro”. Ele afirma que “uma cidade é um corpo de pedra com um rosto”, apenas para em seguida arrematar: “o rosto da cidade fluminense é esta rua”⁶⁸.

Fixemo-nos neste rosto para melhor perceber a movimentação de que emerge a nossa cena de abertura; mais propriamente, neste desejo de rosto durante a Primeira República no Brasil, na busca por uma identidade coletiva para o país, por dar uma cara moderna ao país, por um aplainamento do relevo social, das maneiras de fazer, dizer, conduzir-se, constituir-se como sujeito de uma coletividade; por uma sincronização das utopias, pela rendição aos ideais de progresso e civilização, às conquistas da ciência e da técnica; pela construção de um imaginário social republicano: seu panteão de heróis, seus símbolos sonoros, visuais, suas narrativas do passado, suas promessas de futuro. Naquele momento, o Brasil entrava na dança das repúblicas modernas, e a alteração do regime de governo tratava de acompanhar as transformações internacionais.⁶⁹

⁶⁷ É no mesmo endereço de origem dessa movimentação de instrumentos e máquinas de escrever, rua do Ouvidor, 110, que se instalará a editora José Olympio, personagem central na publicação da obra de José Lins do Rego, analisada no capítulo III desta tese.

⁶⁸ ASSIS, Machado de. Tempo de crise. In: **Jornal das Famílias**, abr. 1873, p. 106-107. Machado de Assis escreve de um ponto de vista – ou melhor, de escuta – elitista se comparado a outros autores como, por exemplo, João do Rio, para quem o rosto sonoro do Rio de Janeiro teria os traços do subúrbio carioca. O motivo de focar nesta face específica do centro urbano simbolizado pela Rua do Ouvidor, é o fato de ser baseado nessa configuração acústica que nossos autores analisados elaboraram, em boa medida, por oposição, uma ideia sonora do sertão do Norte/Nordeste. Outra fonte para a elaboração de uma cartografia auditiva da rua do Ouvidor é MACEDO, Joaquim Manoel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

⁶⁹ Cf. CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da república no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; e _____. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1887.

Por outro lado, no Brasil do início do século XX, a capital Rio de Janeiro será o rosto maquiado da República recém-proclamada. Diminuída em seu poder político a partir do governo Campos Sales (1898-1902), que privilegiara a burguesia cafeeira paulista e o contingente eleitoral mineiro, a cidade fluminense terá a função de ser a imagem de uma nação moderna, posta nos eixos da civilização. A antiga Corte carioca se reinventa como Distrito Federal, e como vitrine aos interesses estrangeiros. A reforma urbana empreendida pelo prefeito Francisco Pereira Passos entre 1903 e 1906 faria da cidade massa de molde para as forças modernizantes. Linha portuária, linha da Avenida Central. Traços que se inscrevem na face da capital republicana, linhas de expressão da metrópole moderna. Havia, então, um desejo coletivo de fachadas, de vitrines.⁷⁰

Face de linhas retas, desejo de retificação - das ruas, das calçadas, da linha irregular do litoral, dos morros, dos bairros retangulares - desenho de cidade moderna. Linhas que pulverizavam as existências: centenas de prédios demolidos, casas de comércio desapropriadas, milhares de desabrigados. Destruição de prédios “ruinosos”, no mais das vezes, abrigando oficinas, armazéns; demolição dos sobradões. O liberalismo americano encontra eco em terras da nova república brasileira. O curso do capital financeiro impõe sua geometria ao corpo da cidade, remodelando o espaço urbano, transformando em valor-moeda o universo do cotidiano. A reforma promovida pelo Estado acontece em proveito da especulação e do enriquecimento privados – capital estrangeiro, firmas de importação, empresas de serviços públicos.

Rosto que encobre o descompasso dentro da própria metrópole, ritmos desencontrados no coração da cidade: rapidez dos bondes elétricos que, nas ruas estreitas do Centro, batia-se contra a lentidão das carroças tracionadas por homens e animais. Alargamento das ruas, abertura de avenidas, proibição de tração animal na zona urbana – planificação dos ritmos, estabilização dos fluxos.

Rosto visível, sim; mas também um *rosto sonoro*. Interdições às práticas malsonantes: matracas, gaitas de boca, realejos, badalos em pratos de cobre, gritos de meninos vendedores de jornal, segmentos ruidosos da população perseguidos pelo rigor fiscal do Estado, sobrecarregados com a cobrança de multas, licenças; proibição dos fogos de artifício, dos estrondos de alegria, repressão policial das festas, da serenata, do carnaval, da boemia, do candomblé. O controle autoritário do Estado sobre o percurso dos corpos, redistribuindo o

⁷⁰ “Quando o eixo da avenida foi inaugurado, em 7 de setembro de 1904, a imprensa divulgou os vencedores do concurso internacional de fachadas [...]”. DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. **O Brasil republicano 1: o tempo do liberalismo excludente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 258.

trânsito no espaço urbano, com sua tecnologia higienizadora e seu discurso moralizante, esconde uma *política do silenciamento*. Luta pelo espaço que o inchaço urbano ocasionava.

Não que isso fosse inovação da República. Tomemos o caso da proibição dos chamados carros de bois no perímetro urbano da cidade de São Paulo, ainda em meados do século XIX. Em 21 de abril de 1852, durante sessão ordinária da Câmara Municipal de São Paulo, o então vereador José Joaquim Machado de Oliveira apresentou um projeto de posturas municipais que regulamentava o trânsito de carroças na capital paulistana. Na relação dos artigos lidos, a última exigência trazida dizia o seguinte: “Artº 8º – Os transportes de rodas fixas trarão os eixos bem untados para não chiarem. Os que assim o não fizerem pagarão a multa de um mil reis, e o dobro em cada uma reincidência.”⁷¹

Desde o início daquele ano, pelo menos, a Câmara Municipal já se debruçava sobre o tema dos carros de tração animal e as consequências de seu aparecimento no corpo da cidade. Aprovadas em sessão de 20 de janeiro, uma série de prescrições buscava determinar as ruas por onde deveriam trafegar, as pontes por onde passar, os largos em que estacionar. Havia um tempo máximo a permanecerem parados, que não deveria ultrapassar o estritamente necessário à descarga dos itens transportados – no geral, madeira para lenha, pedras, frutas e outros objetos vendáveis; assim como havia um espaço mínimo de “uma braça” a ser respeitado entre a carga arriada e a porta do comprador, de maneira a não bloquear a passagem dos pedestres. Em hipótese alguma, deveriam os referidos carros obstruir o trânsito público. Multas de no mínimo quinhentos réis (aumentadas para mil pela reincidência) eram impostas a cada uma das infrações.⁷²

No ruído das rodas dos carros de bois, soavam aos ouvidos urbanos as notas do atraso rural, marcando o encontro de andamentos modernos e velocidades arcaicas; ressoavam, ainda, as notas da invasão territorial, e da negritude dos corpos migrantes, pois seus condutores, em grande maioria, eram sobretudo negros, entre livres, libertos e escravizados. Em cima das carroças, não raro iam famílias inteiras de migrantes, além de seus pertences, móveis, animais domésticos. Outras vezes, tais carros eram conduzidos por pequenos produtores agrícolas, ciosos da venda de sua produção camponesa, ou em busca de matéria prima para suas atividades rurais – por exemplo, sal para a criação de gado, ou madeira para fornalha dos engenhos de açúcar.

⁷¹ CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Ata da Sessão Ordinária (sem número), 21 de abril de 1852. São Paulo: CMSP.

⁷² CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Ata da Sessão Ordinária (sem número), 20 de janeiro de 1852. São Paulo: CMSP.

Os carros de boi carregavam, portanto, todo o peso de 1850, ano de promulgação da lei Eusébio Queiroz, do fim do tráfico negreiro, mas também da “lei de terras”, como ficou conhecida a tática jurídica dos fazendeiros e latifundiários para assegurar a posse da terra frente à possibilidade do fim da escravidão no país⁷³. (Veremos mais adiante como aquele ano, 1850, voltará a surgir nesta tese, à maneira de um harmônico superior⁷⁴, soando agregado às falas de outras personagens, expressando o peso que os eventos citados tiveram sobre o imaginário de vários dos autores aqui analisados, e a importância que lhe seria dada na escrita de uma dada historiografia nacional.)

Na fabricação de uma cartografia sonora das ruas urbanas, uma malha de forças se mobiliza em embates através dos quais o som ganha cheiro, cor, pele. Em meio ao esboço de uma nação moderna, de volta ao contexto republicano, aquele gesto de silenciamento se atualizará, como resultado de um enfrentamento que não começa com o século XX, mas apenas se prolonga em suas rugas de continuidade e ruptura. Longe de pensar a realidade sonora conflitante do Rio de Janeiro de início de século XX como efeito específico da metrópole urbana moderna, este capítulo busca pensá-la como nóculo de encontro de múltiplas temporalidades auditivas, presentes não apenas na então capital nacional, mas em todos os grandes centros urbanos; não pretende repor a retidão da linha temporal cronológica e evolutiva pela qual um complexo de práticas sonoras e musicais ditas tradicionais se veem ameaçadas com o advento de uma ambiência auditiva e um fazer musical modernos, mas apalpar o emaranhado de sobrevivências, ressonâncias, silenciamentos e inovações que adensa o corpo de uma história dos sons e da música no Brasil do entresséculos⁷⁵.

Para aquele Brasil de múltiplos encontros sonoros, havia ainda o projeto de uma música nacional que o representasse. Os esforços iniciais pela elaboração desta música viriam do Instituto Nacional de Música, criado em 1890 para substituir o anterior Conservatório de Música. Desde sua fundação, em 1848, o Conservatório fora a única instituição permanente de

⁷³ Sobre as relações entre o trânsito rural-urbano e a presença do Estado, ver FERREIRA, Ricardo Alexandre. *Costumes e criminalidade: livres e escravos num mundo rural. Crimes em comum: escravidão e liberdade sob a pena do Estado Imperial Brasileiro (1830-1888)*. São Paulo: Unesp, 2011, p. 199-153; e ainda SEYFERTH, Giralda. *Campesinato e o Estado no Brasil. Mana* [online]. 2011, vol.17, n.2, pp.395- 417:< http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132011000200006&lng=en&nrm=iso.

⁷⁴ Em acústica, harmônicos são os sons produzidos por ressonância a partir de um som anterior, chamado fundamental. Na música, a chamada “série harmônica”, formada com todos os harmônicos de uma nota, são responsáveis pelo resultado final do som, incluindo o timbre, isto é, a identidade sonora de cada instrumento. Cf. SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001, p. 55 e segs.

⁷⁵ Para uma discussão acerca das imagens de acumulação e dispersão de eventos no tempo, ver INGOLD, Tim. *Evolução e vida social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

ensino musical do país. Durante toda a sua existência, os professores estiveram sob a tutela imperial, vinculados a uma seção da Academia das Belas Artes, e sujeitos aos caprichos do velho Imperador ou à carolice da Princesa. Encantados pelas promessas da República, porém, os músicos do Instituto buscaram também uma renovação do ambiente musical.⁷⁶

Até pelo menos a década de 1870, predominava o estilo da ópera italiana no cenário artístico da Corte Imperial do Rio de Janeiro, cujo exemplo mais conhecido é a música de Carlos Gomes. Fabricação espetaculosa da ordem social, a ópera no Brasil do período imperial participava da construção mimética da hierarquia monárquica, desde a arquitetura do teatro, com a tribuna real, os camarotes de primeira, segunda e terceira ordem, a plateia, as galerias, até a ritualística dos poderes, apresentada pelas personagens no palco, pela presença constante do Imperador e a família real, emulada pelos representantes das classes abastadas no público. Todo um aparato que era replicado, ainda, em arranjos para piano ou música de câmara, nos salões aristocráticos da elite carioca. Cartografias teatrais, cartografias sensíveis⁷⁷.

Será durante a década que precede a proclamação da República que surgirá uma série de associações musicais, dedicadas à realização de concertos, e destinadas a iniciar os ouvidos da aristocracia fluminense na arte da música de câmara e sinfônica. A música de concerto, ou a “música absoluta”, como era chamado o gênero de composição sem letra que se impunha, na virada do século, como alternativa à ópera, era imperante nos círculos aristocráticos desde pelo menos meados do século XIX, e absorveria os esforços de nossa incipiente escola nacionalista. É no sentido daquele sinfonismo aristocrático que a música pretensamente nacional apontaria no Brasil, principalmente com a obra de Leopoldo Miguéz, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno.

No período que vai de 1895 até 1916, ano da saída de Nepomuceno da diretoria do Instituto, o grupo irá promover a defesa de uma corrente nacional e moderna na música: propaganda do canto lírico em língua portuguesa, utilização de elementos colhidos à música folclórica e popular urbana, incorporação do wagnerismo⁷⁸ como influência. Em vários sentidos, o Instituto Nacional de Música será a face institucional para esse desejo de

⁷⁶ Cf. PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

⁷⁷ Cf. FREIRE, Vanda Bellard. **Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera**. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

⁷⁸ Corrente musical formada por admiradores e divulgadores da música do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883). No início do século XX, a proposta estética de Wagner, apresentada principalmente em suas óperas, influenciaria não apenas músicos, mas também escritores e artistas plásticos. No correr das décadas, sua obra será retomada e servirá de estímulo a diversas correntes políticas, desde o liberalismo até o ultranacionalismo.

modernidade e república que já afetava a escuta da nação⁷⁹.

Mas a música feita pelos compositores eruditos, e tocada nos espaços da cultura aristocrática, era apenas um dentre os inúmeros *platôs sonoros* da metrópole fluminense. Diversas práticas musicais condicionavam a escuta da época. Ritmos diversos como a polca, a marcha, o fado, o shottish, a valsa, o maxixe, o foxtrot, o Charleston, o ragtime, a habanera, o mambo, a polca, o tango, a toada sertaneja, o batuque, o cateretê, o jongo, além do choro e do samba, disputavam espaço no repertório carnavalesco e nos salões dos cafés-cantantes, casas de chá, confeitarias, teatros de revista, saraus e bailes domésticos, nos coretos de praças, na apresentação de bandas militares, nos bailes de subúrbio, nas feiras, nos circos, assim como o farão, mais tarde, nas ondas do rádio, e como já faziam, desde o final da primeira década do século XX, no mercado fonográfico⁸⁰.

Basta lembrar que foi também na rua do Ouvidor, na casa de número 107, que o caixeiro-viajante, Frederico Figner, tcheco naturalizado norte-americano, fundou a Casa Edison em 1900, visando o comércio de fonogramas e de música gravada. A consolidação do disco de cera como suporte do registro sonoro-musical, por volta de 1910, em boa medida, possibilitou uma melhor delimitação entre aqueles gêneros musicais, que naquele momento se aglutinavam em uma nomenclatura ainda confusa. O circuito musical mediatizado pelo disco, com a fixação da autoria, a consagração de artistas, a difusão de seus títulos e rótulos, agia para etiquetar a música. De certa forma, esses fazeres musicais surgiam como arquivos dessas várias formas de viver o rural, o urbano, o moderno, o estrangeiro e o nacional, mas também de dizer o presente, o futuro e o passado⁸¹.

Esses platôs sonoros estavam constantemente se atravessando, soando em simultâneo, não à imagem de um acorde, cuja combinação de notas formam uma unidade sonora; nem como polifonia, constituída por vozes melódicas diversas a manterem uma correspondência harmônica - a não ser que aqui entendamos, segundo sugere José Miguel Wisnik, o polifônico como recurso para pensarmos a simultaneidade das diferenças, uma ética da coetaneidade entre os povos⁸². Talvez, uma metáfora sonora mais aproximada dessa condição auditiva de que

⁷⁹ Cf. SQUEFF, Ênio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira: música**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 13-127.

⁸⁰ Cf. VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2004.

⁸¹ Cf. NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

⁸² Cf. WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Nesta obra, Wisnik escreve: “A questão é, pois, repensar os fundamentos da história dos sons tendo

venho falando no início do século XX, no Brasil, seja a do *cluster*, um grupo de notas adjacentes soando simultaneamente sem guardar um vínculo harmônico⁸³.

Tais sonoridades – gêneros de música, dança, ambiências urbana e rural, rumorosidade antiga e moderno, estilos nacionais e estrangeiros – seguiam invadindo-se e interpenetrando-se, criando zonas de vizinhança que impossibilitavam qualquer identidade, extraindo a dimensão perturbadora do vivido, contágio que as próprias paredes do Instituto Nacional de Música não eram capazes de conter. Pois ainda em 1911, os articulistas da época se lamentam de verem os músicos do Instituto forçados, “por falta de instalação conveniente”, a realizar os seus concertos em um extenso corredor, “onde chegam todos os rumores dos bondes, dos automóveis e dos carros que se cruzam incessantemente no largo da Lapa”⁸⁴.

Rosto físico para estes rostos sonoros, o estreito da rua do Ouvidor é uma superfície de inscrição (dentre outras existentes) para as forças emergentes na cidade fluminense, por onde escorrem as velocidades do século anunciado, e onde se reunirão todos os timbres desse *cluster* imenso de sonoridades conflitantes. É de lá que emerge o levante dos pianos e das máquinas de escrever, aquele que abre este fragmento: na rua do Ouvidor, número 110, endereço da Casa Standard.

Em 1909, o piano já era o artigo mais vendido por esta casa de comércio, especializada em artigos importados. Desde a sua fundação em 1907, o empreendimento focara na venda do que se acreditava serem os grandes filões do comércio local: o piano e os relógios de bolso. E quando, dois anos depois, o proprietário Arthur Campos tem a ideia de uma campanha publicitária, fazendo desfilar milhares de caixas de máquinas de escrever Smith, e outras centenas de caixões de pianos Ritter, saindo de seu depósito, a percorrer todo o centro da cidade, esta é mais uma demonstração do sucesso da loja do que uma promoção de vendas.

Pela disposição das notas no teclado, sua grande amplitude de alturas, sua potência acústica, tudo isso em comparação com os demais instrumentos disponíveis no mercado, o piano funcionava como uma redução da grande orquestra; e dispor daquele instrumento em casa era possuir um fragmento daquela arte frequentada pela aristocracia nos grandes teatros da cidade, era trazer o mundo dos concertos para a intimidade de seu lar era demonstrar pertencimento a uma camada social pretensamente superior estética e economicamente.

em conta essa sincronia. Ela exige que o pensamento, ele mesmo, se veja investido de uma propriedade musical: a polifonia e a possibilidade de aproximar linguagens aparentemente distantes e incompatíveis.” (p. 11-12)

⁸³ Não por acaso, datam deste período os primeiros usos deste recurso na composição musical, com os pianistas Leo Ornstein e Henry Cowell.

⁸⁴ **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 02 set. 1911, p. 6.

O piano se tornara símbolo de status desde pelo menos a vinda da Família Real para o Brasil, junto com determinadas práticas musicais, dentre elas o sarau, para o qual era fundamental aquele instrumento. Com o aumento nas importações durante o Segundo Reinado, decorrente, entre outros motivos, da extinção do tráfico negreiro em 1850 e o redirecionamento das divisas até então direcionadas para a compra de escravizados, o piano passa por um processo de “democratização”, deixando de ser privilégio das famílias ricas para frequentar residências menos abastadas⁸⁵.

Dois anos depois daquela campanha, quando a Casa Standard anuncia sua mudança de sede, uma matéria de página inteira no *Jornal do Commercio* traz uma história do empreendimento, ilustrada com imagens caricaturizadas de seus principais produtos - o relógio, a máquina de escrever, o piano – como se fosse cada qual uma personagem no enredo citadino, carregando em si um traço resumindo as relações com o mundo – temporal, maquínico, sonoro⁸⁶.

Para o piano, especificamente, a legenda dizia: “As vozes dos pianos ‘Ritter’, distribuídos pela Casa Standard, tocando todos juntos, abafariam o ribombar da artilharia grossa do ‘Minas Geraes’ e do ‘São Paulo’”⁸⁷.

⁸⁵ Cf. ROSA, Robervaldo Linhares. Uma febre de importados: o piano transforma-se em mercadoria-fetiche. In: _____. **Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República**. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, 2012, p. 44-50.

⁸⁶ Lembremos aqui o balé *Parade*, estreado em 1917, com música de Erik Satie, cuja orquestração incorpora a sonoridade, entre outras, de uma máquina de escrever. Na coreografia de Léonide Massine, o gestual em ângulos retos das personagens, seus movimentos repetitivos, marcados em um ritmo mecânico, emulam a cinemática maquinal moderna. Cf. MCCARREN, Felicia. **Dancing Machines: choreographies of the age of mechanical reproduction**. Stanford: Stanford University Press, 2003; e ainda REYNOLDS, Christine. *Parade: ballet realiste*. In: POTTER, Caroline. **Erik Satie: Music, Art and Literature**. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013, p. 137-160.

⁸⁷ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1911, p. 19.

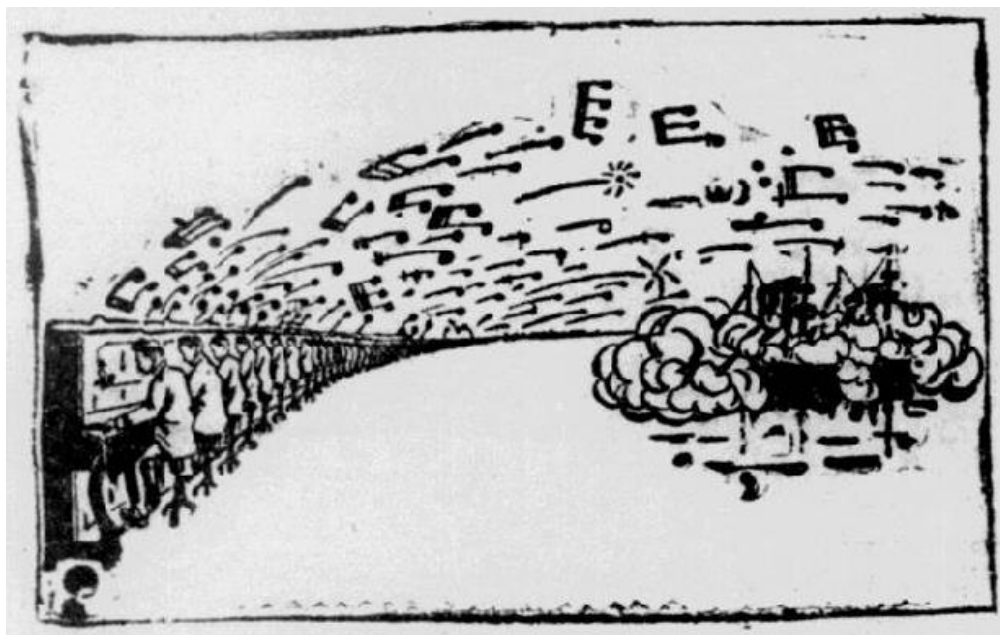


Figura 1: Ilustração para artigo sobre a potência sonora dos pianos Ritter, vendidos pela Casa Standard. Fonte: **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 29 abr. 1911, p. 19.

Cinco meses antes, o Distrito Federal, e assim também toda a população do Rio de Janeiro, inclusos a Casa Standard e seu arsenal de pianos, haviam estado de fato sob a mira dos canhões, não somente dos couraçados São Paulo e Minas Gerais, como do Bahia e do navio de patrulha Deodoro, e ouvido o “ribombar” dos tiros de advertência anunciando a rebelião que a história guardaria sob a alcunha de Revolta da Armada. Talvez os ouvidos cariocas guardassem na sua memória auditiva aqueles estrondos de ameaça que o som do piano, em uma batalha imaginária, tentava agora repelir.

Imagem simbólica de outros combates de que o piano seria instrumento: embate de ritmos, com a figura do “pianeiro”, categoria de músico profissional surgido na segunda metade do século XIX, pago para musicar bailes domésticos, casas de comércio, salas de cinema, apropriando-se de sonoridades estrangeiras como a polca, o schottish, a habanera, ressignificando gêneros musicais e espaços; embates discursivos, sendo objeto de artigos como o famoso *Pianolatria*, escrito por Mário de Andrade e publicado no primeiro número da revista *Klaxon*, cujo título já remete a uma estridência moderna e urbana⁸⁸, e cujo texto, falando mais por São Paulo do que pelo Rio de Janeiro, questiona a onipresença daquele instrumento nas salas de concerto⁸⁹.

⁸⁸ Nome de uma marca de buzina de automóvel da época.

⁸⁹ Cf. ANDRADE, Mário de. *Pianolatria*. **Revista Klaxon**, São Paulo, 15 mai. 1922, p. 8.

No universo de sons a agirem sobre o corpo da (e sobre os corpos na) cidade – ritmos dançantes, territorializantes, perturbadores – o piano emerge como um elemento a mais. No decorrer desta tese, ele voltará a soar, junto com outros timbres, como o ruído das rodas do carro de bois, a música orquestral e operística tocada nas salas de teatro, e mesmo o do teclado das máquinas de escrever; sempre reverberando com outros sentidos, tangenciando as imagens propostas para o que seria a música e a sonoridade nordestina.

2.2 No princípio, era o grito

Gustavo Barroso tem vinte e dois anos quando entra pela primeira vez na rua do Ouvidor. Estaria ele descendo apressado a rua, talvez, para tomar a barca de Petrópolis, após haver despachado o que seria um de seus primeiros artigos para o *Jornal do Brasil*, como narra o próprio Barroso, em uma crônica de julho de 1910? Se a cena chegou realmente a ocorrer, e se teria sido este o primeiro contato do autor com a atmosfera daquela via pública, o que se pode afirmar sem dúvidas é que Barroso desembarcou no Rio de Janeiro em abril daquele ano, vindo de Fortaleza, onde nascera, para concluir seus estudos em direito na capital da República; que desde logo, tratou de inserir-se nas rodas literárias, passando a frequentar os bares, cafés, confeitarias, livrarias, os salões privados onde se confraternizavam os nomes mais conhecidos da literatura da época, montando uma rede de sociabilidades; que procurou manter relações com quem acreditasse poder render-lhe espaço no mundo literário e jornalístico fluminense; e, ainda, que seria imerso na ambiência sonora fluminense que escreveria grande parte de sua obra.⁹⁰

Dois anos após seu desembarque do vapor Olinda, Gustavo Barroso entrega a primeira versão de *Terra de Sol*, seu livro de estreia, aos cuidados de seu futuro editor, Francisco Alves. O “rei do livro”, como era conhecido no meio letrado carioca, foi um dos que, junto a outros tantos livreiros, fizeram do estreito do Ouvidor a água de batismo para os que pretendiam ser um nome no quadro intelectual do país. Barroso tinha isso em mente quando ainda escrevia para jornais e frequentava as sociedades de literatura em Fortaleza, e planejava seguir o caminho traçado por outros intelectuais cearenses, consagrados pela capital federal, como José de Alencar, Capistrano de Abreu e Araripe Júnior. Quase duas décadas após sua partida no vapor Olinda, quando retornar triunfante à cidade natal em abril de 1929, com um assento

⁹⁰ Cartas cortantes. **Fon-Fon!**, Rio de Janeiro, 30 jul. 1910, s/p. A crônica é assinada com o pseudônimo “Spendius”. Sabemos tratar-se de Barroso pelo fato de o texto integrar o arquivo pessoal do autor dedicado a escritos de sua autoria, disponível para consulta no site da Biblioteca Virtual do Museu Histórico Nacional.

garantido na Academia Brasileira de Letras, e convidado para as festividades pelo centenário de José de Alencar, um jornal local dará destaque à presença em Fortaleza do “cearense ilustre”, e admitirá que “os próprios conterrâneos recusam reconhecer o valor social, político e intelectual que não tenha sido anunciado na Rua do Ouvidor.”⁹¹

Desde o momento em que desembarca no Rio de Janeiro, Gustavo Barroso pensa a si próprio como retirante sertanejo. Nascido em 29 de dezembro de 1888, ele é coetâneo da República e da modernização das instituições. Apesar de não ter presenciado o Império, Barroso viverá sob o peso de um anacronismo, experienciando um presente carregado com as sobrevivências do passado escravista e monárquico, ao mesmo tempo que tragado pelas expectativas do século vindouro. Uma época de mudança nas relações com o tempo, com o outro e consigo mesmo; momento de alteração no campo das sensibilidades. Órfão de mãe quando contava apenas sete dias de vida, Barroso cultivará também uma orfandade de tudo que representava o passado monárquico, e fará de seu apego à tradição a marca constitutiva de sua identidade, de seu lugar de sujeito, fará dela o centro gravitacional de sua escrita e de sua escuta.

Instalado no Distrito Federal, Gustavo Barroso dá continuidade à sua atividade jornalística iniciada no Ceará. Ainda em 1910, quando chega à metrópole fluminense, passa a escrever para o *Jornal do Brasil* e a revista ilustrada *Fon-Fon!*. No ano seguinte, torna-se articulista também do *Jornal do Commercio*. Era um momento de renovação do jornalismo, quando o avanço nas técnicas de impressão e edição permitiram, além do barateamento, um acabamento mais apurado dos jornais e revistas. Estas últimas, principalmente, dado o seu conteúdo ilustrado e afinado com as novidades vindas da Europa, tornaram-se rapidamente mania entre a classe letrada urbana. Tendo logrado firmar-se rapidamente nesta área, Barroso encontrava os meios para fabricar perante aquele público uma imagem de si. Assinando suas primeiras obras com o pseudônimo “João do Norte”, ele seria o portador das distâncias do sertão nortista, decifrador de um segredo por ele anunciado, personagem destacada no cenário da capital, pois nunca adaptada, nunca harmonizada totalmente com as estridências do moderno.⁹²

Na arqueologia de uma sonoridade pretensamente nordestina, Gustavo Barroso é o primeiro dos autointitulados “folcloristas do Norte” a buscar pensar um timbre para o sertão, espacialidade que mais tarde será envolvida pelo conceito de Nordeste. Na dispersão de vozes fabricantes de uma escuta para o que será o espaço nordestino, sua obra ocupa um lugar de

⁹¹ Ecos e Factos. **Gazeta de Notícias**, Fortaleza, 29 abr. 1929, s/p.

⁹² Cf. SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

destaque. Não apenas por seus livros mais conhecidos e bem sucedidos no campo do folclore – dentre os quais, *Terra de sol* e *Ao som da viola* – mas também por uma infinidade de textos publicados nos jornais e revistas para os quais escreveu, além de outras obras que, dentro de sua considerável produção, ficariam classificadas como literárias.

Nestas últimas, livre da sistematização dos estudos folclóricos a que se propôs, e das limitações de uma apresentação metódica do resultado de suas pesquisas, Gustavo Barroso pôde deixar passar o seu *desejo auditivo*⁹³, fazendo soarem nas páginas escritas as sonoridades de um mundo rural idealizado, ausente do processo civilizatório, cuja melodia essencial seria um contraponto à música produzida nos centros urbanos, e aos ruídos ensurdecedores que a cercavam. Trata-se de crônicas, contos publicados, em sua maioria, nos suplementos literários dominicais, destinados a suprir a demanda por um imaginário nortista das classes alfabetizadas e urbanas. A partir principalmente de meados dos anos 1920, esta será a grande consumidora do ideário regionalista. Apesar do esquecimento em que cairá a obra de Gustavo Barroso, graças em boa medida à associação de seu nome ao movimento integralista e à sua simpatia pelo nazifascismo, não se deve menosprezar o seu efeito sobre as sensibilidades aguçadas da sociedade burguesa, no início do século XX, época de noções movediças sobre o que era e o como deveria ser – e soar – o Brasil.

Os primeiros textos publicados por Gustavo Barroso no Rio de Janeiro dão conta desse esforço de autofabricação. São crônicas de viagem, travessias, histórias em torno do tema da partida, do distanciamento, sobre amantes separados pelo espaço, sobre um desencontro essencial entre as personagens e o espaço onde elas não habitam senão por força do destino; relatos de estranhamento em relação ao tempo, marcado pelo ritmo urbano; memórias da infância em sua terra, do que seria os hábitos do sertão; mas também exercícios de aproximação, analogias entre as ruas ermas da cidade e as estradas desertas dos sertões. Destaca-se, aqui, uma série de artigos intitulada “Estudos sertanejos”, publicada no *Jornal do Brasil*, em seu suplemento literário dominical, e que mais tarde serão reunidos no livro *Terra de sol*.

Tendo Gustavo Barroso ido morar em Petrópolis quando chegou ao Rio de Janeiro, e tendo como primeiro emprego o cargo de professor de desenho, geografia e história do Ginásio daquele município, tornou-se mais factível para ele um paralelo entre a fria e silenciosa Petrópolis e a “calmaria do Norte”. Distante do núcleo urbano carioca de então, segundo escreve

⁹³ Desenvolvo esta noção para nomear a conexão auditiva entre o sujeito e seu espaço afetivo. O desejo auditivo, aqui, aponta sempre na direção dos sons/sonoridades que ligam um(a) dado(a) autor(a) ou personagem ao mundo. Sobre uma política desejanter, cf. ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

Barroso, naquela localidade “não há esmagamentos” porque até ali não haviam chegado, em 1910, os “‘perigos amarelos’ [bondes] da Light”, nem lá havia os “valentões dos subúrbios”, e até os ladrões rareavam⁹⁴.

Entretanto, um dos primeiros textos, se não o primeiro, em que Gustavo Barroso confessa claramente um incômodo, uma “tristeza imensa por essas ruas afora [do Rio de Janeiro]”, descreve uma experiência auditiva. Na saída do cinema Bragança (ou Rio Branco, ele não especifica), é menos que o frio do inverno do que o testemunho de uma conversa entre os diplomatas, residentes nas redondezas e frequentadores das salas de cinema, que mobiliza a sua escrita. “Ferem-nos os ouvidos, por entre os grupos, as consoantes estrangeiras. [...] O adido alemão trocando ásperos sons guturais com um representante da república americana.”⁹⁵

De fato, Petrópolis era pouso preferencial para os representantes de governos estrangeiros, ambiente aristocrático - ainda hoje, local de moradia para a classe média alta - como fora para ele próprio, Gustavo Barroso, pretensamente embaixador de nação encantadora, porém ainda desconhecida, que ele viera promover - o sertão do Norte. Mas se Barroso é tão afetado por esses sons do estrangeiro, é por vibrarem nele uma mesma preocupação, uma mesma angústia - o apagamento do passado, a perda da tradição. “O brasileiro desaparece nessa invasão lenta do estrangeiro; sua raça, língua, religião e tradições somem-se na voragem; é um tipo que se nulifica.”⁹⁶ Barroso pensa o passado em termos de espaço e naquele início do século XX o mundo ocidental vive um acirramento de fronteiras.

A década de 1900 mostrara o auge dos imperialismos, do embate de nações, da formação de alianças e ameaças recíprocas. Em um mundo ainda eurocentrado, as pretensões alemãs de dominação global esbarram na resistência da Grã-Bretanha e da França. Buscando inserir-se no mapa das nações modernas, o Brasil sentia a influência dessas forças, traduzindo-as internamente, adaptadas por uma intelectualidade ainda em busca da própria identidade.⁹⁷ O desejo auditivo de Gustavo Barroso antecipa, neste sentido, o sentimento de aversão ao estrangeiro que veremos explodir em sua máxima potência nos seus anos de ativismo integralista, durante a década de 1930⁹⁸.

⁹⁴ **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1910, p. 4.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Cf. HOBBSBAWN, Eric. A era da guerra total. In: _____. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 29-60.

⁹⁸ Cf. DANTAS, Elynaldo Gonçalves. **Gustavo Barroso, o Führer brasileiro: nação e identidade no discurso barrosiano de 1933-1937**. João Pessoa: Ideia, 2015.

Gustavo Barroso se insere na linhagem daqueles que acredita serem os primeiros folcloristas, desde os irmãos Grimm, na Alemanha, e aquela que chama de a “escola orientalista francesa”, de Charles Walckenaer, na primeira metade do século XIX, até a que seria a “escola antropológica” inglesa de Andrew Lang. Além disso, ele se apresenta como o continuador direto de Sílvio Romero, tido por Barroso como o primeiro a pensar sistematicamente os estudos do “folclore” brasileiro⁹⁹. Sua tarefa se torna, à maneira daqueles pensadores, a de demarcar as fronteiras de uma “alma brasileira”, e definir o lugar do brasileiro no interior de uma geografia geral das raças. Essa alma ele vai encontrar no sertão, no solo duro onde o progresso não penetrara, deixando intactos vestígios de um Brasil autêntico. Neste sentido é que, para ele, a tradição nacional (que para Barroso equivale à sertaneja) é um território a ser defendido contra a invasão do inimigo.

Não são, pois, senão as vozes daquelas mesmas potências europeias que lhe ferem os ouvidos: “O Sr. Carsêco parolando em francês [...] O adido alemão [...]”¹⁰⁰. Ameaça que Barroso verá aumentar no período entre 1914 e 1919, quando passa a chefe de redação do *Jornal do Commercio*, acompanhando de perto as notícias da Grande Guerra europeia. “Pela costa do Estado do Rio, os Alemães andam com estações portáteis de telegrafia sem fio”¹⁰¹, alerta Barroso escrevendo em 1916 para a revista *Fon-Fon!*. Mais uma vez sua escuta se mostra atenta aos sonidos estrangeiros, pois completa que “ouve-se o ruído das antenas recebendo as ondas, à noite.”¹⁰²

Contra estes prenúncios de invasão, Gustavo Barroso proporá uma resposta igualmente territorial: “No norte ele [o tipo brasileiro] se mantém puro, guardando a língua, a religião, e as tradições avoengas. O estrangeiro não o derrota, a civilização alheia não desmorona a sua.”¹⁰³ Talvez por isso, Barroso publique suas “Cartas Matutas”, simulando a conversa entre dois “cumpadis”, um que escreve do sertão, a outro que responde de Petrópolis, um gesto de reafirmação da partida, ao mesmo tempo que uma promessa de reencontro. O texto emula o que seria o modo de falar “matuto”, com discordâncias gramaticais e erros ortográficos propositais, em um exercício de escrita que sugere a antecipação em algumas décadas as experiências de Guimarães Rosa.

⁹⁹ Cf. BARROSO, Gustavo. (João do Norte). **As colunas do templo**: erudição, folclore, historia, critica, filologia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1932, p. 23 e segs.

¹⁰⁰ **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1910, p. 4.

¹⁰¹ Caixa de Gazolina. **Fon-Fon!**, Rio de Janeiro, 09 set. 1916, s/p.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1910, p. 4.

Esta série de escritos, publicados no jornal dos alunos do Gymnasio de Petropolis, pode ser pensada também como uma resposta às “Cartas francesas”, título de uma coluna no *Jornal do Brasil* assinada por Rio Branco. Mas antes de tudo, são um gesto de materialização, pelo qual a fala daquele que é apresentado como o “matuto” aparece no que seria sua sonoridade pura, original, como se Barroso quisesse fazer soar no meio da polifonia urbana, no coração da república, o timbre da voz sertaneja¹⁰⁴.

O sertão de Gustavo Barroso se ergue, assim, como uma fortaleza para a guarda da essência nacional, bastião contra as forças invasoras, principalmente a mais ameaçadora de todas – a força irruptiva do tempo. No universo da escrita barrosiana, o sertão emerge como um lugar onde não há distinção entre presente e passado, onde, como ele escreve, “não há esse abismo que separa os dois”¹⁰⁵, pois seriam o mesmo. Como outros tantos filhos da aristocracia rural dos estados do norte, em processo de decadência, Barroso habitará esse abismo, essa perda de referências entre antigo e o novo, um desfazimento do próprio chão existencial.

É sintomática a sua relação com a história. Apesar de não produzir nenhum “estudo histórico” antes de 1928, quando publica *A guerra do Lopez*¹⁰⁶, a história exercerá um fascínio especial sobre o autor, que entremeava suas crônicas e contos sobre os costumes do sertão com textos contendo algum tema histórico, como a descoberta do Brasil, ou a campanha de Alexandre, o Grande. Se, por um lado, isto se deve à cátedra de história que ocupa no Ginásio de Petrópolis, também revela o sentimento de não pertencimento ao próprio tempo, um desejo de fuga para um passado remoto, o qual Barroso localiza, estrategicamente, no sertão. Em breve, porém, um acontecimento o mobilizará a “encontrar” o timbre da voz sertaneja em contraposição ao linguajar de sonoridades estrangeiras, uma linguagem própria cujo acento principal será o do sofrimento.

1915 é ano de seca na região dos “estados do Norte”, ano de inúmeros dramas e imagens não contados, envoltos eles também em uma atmosfera de silêncio que a nossa

¹⁰⁴ Cartas matutas. **O Gymnasial**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1910; 7 ago. 1910, p. 3.

¹⁰⁵ **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1910, p. 4.

¹⁰⁶ Primeiro volume de uma série de obras sobre os eventos e a participação do Brasil nas Guerras Cisplatinas. Os outros títulos serão *Guerra do Flores*, *Guerra do Rosas* (ambos em 1929), *A Guerra de Artigas e Brasil em face do Prata* (1930). Segundo os padrões da época, estavam mais próximos de uma literatura histórica do que da historiografia propriamente dita, e faziam parte de um esforço de Barroso em ser aceito como sócio do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro, o que viria a acontecer em 1931.

historiografia não foi, ainda, capaz de romper. Poucos autores se atreverão a lidar com as imagens daqueles meses. Rodolfo Teófilo, autor de *A Fome*, de 1890, livro-testemunho da miséria das secas, então associadas ao Norte do país, escreverá uma obra sobre aquela seca em particular sete anos depois¹⁰⁷. Raquel de Queiroz, precisará de quinze para fazê-lo em sua narrativa de *O quinze*. Gustavo Barroso, entretanto, escreverá no calor da tragédia. Mas o fará estrategicamente sob o abrigo da escrita historiográfica. Em um artigo de título “A historia das secas”, publicado em julho daquele ano no jornal *O Paiz*, do Rio de Janeiro, ele dirá: “Será um dia, quando estiver de todo feita, relatada em todas as suas tristes minudencias, uma grande pagina nacional de heroísmos, abnegações e dores, a historia das secas que tem flagelado o nordeste brasileiro.”¹⁰⁸ Colocando a seca sertaneja no grupo dos grandes desastres mundiais, Barroso se arroga o lugar de autor desta história nunca contada, representante mais uma vez desta nação desafortunada, carregando nos ouvidos uma dor a revelar: “Parece que os ouço chorar, pedindo esmolas...”¹⁰⁹.

Gustavo Barroso segue a esteira de imagens deixadas por outros autores anteriores a ele, inauguradores da chamada “literatura das secas”¹¹⁰. Ele articula imagens circulantes sobre a seca, fenômeno em um primeiro momento ligado ao Ceará, antes de ser associado ao Norte e, posteriormente, ao Nordeste. Àquela visibilidade e dizibilidade já construídas em torno do Norte, notadamente em torno do tema da seca, Barroso será um dos primeiros a acrescentar uma *audibilidade*, uma paleta de sonoridades que seriam características do espaço sertanejo, sons conectados a temporalidades múltiplas, entrelaçadas para compor um conceito auditivo do sertão e do sujeito sertanejo; sons quase sempre associados a uma espacialidade campestre: “trinados de pássaros”, o “ciciar de ramas à briga”, o grasnar de bandos de pássaros, o “sussurro” dos juncos, o “canto das águas caindo nas grotas dos cerros”, o “ranger dos galhos”, o “grito das arapongas” e o “berro das acauãs”¹¹¹.

Publicado naquele ano de seca, *Praias e várzeas* reúne contos, alguns já publicados em jornais e revistas do Rio de Janeiro, outros inéditos, sobre o que seriam os hábitos da vida

¹⁰⁷ Rodolfo Teófilo publica *A seca de 1915* em 1922.

¹⁰⁸ **O Paiz**, Rio de Janeiro, 2 jul. 1915, p. 1.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As imagens retirantes: a constituição da figurabilidade da seca pela literatura do final do século XIX e do início do século XX. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 33, n. 61, p. 225-251, jan/abr 2017.

¹¹¹ BARROSO, Gustavo (João do Norte). **Praias e várzeas; Alma sertaneja**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 24 e segs.

sertaneja, em um claro contraste com aqueles do litoral. As histórias ambientadas no período de seca comportam inúmeros lamentos, gemidos, como se o autor quisesse fazer caber em seu livro aquele ano inteiro, um arquivo das lamúrias sertanejas. Ali, no interior do Norte sertanejo, apenas “raros sons quebram a uniformidade do silêncio”, e mesmo esses não passam de “gemidos roucos, sinistros, pausados”, um “soluçar de desesperança.” Aqui, o sertanejo não soa senão para gemer, gritar, chorar. Mesmo o carnaubal, guardando “a memória de seu sofrimento nas grandes secas passadas”, e abandonados “dos frutos e dos pássaros, sussurra dolorido”¹¹².

O sertão vai sendo erigido como lugar de queixumes, onde o vento sopra gemendo, onde grassam os “carnaubais gementes”, o “arrulho gemente das pombas”, onde até um rangido de porta se transforma em um “gemido arrastado e feio”, onde “gemiam águas num marulho gostoso”, onde se ouve o “choro lento do carnaubal”, e os “arrulhos distantes das juritis ecoam como gemidos fúnebres”¹¹³. No sertão, já escrevia Barroso em *Terra de sol*,

[...] um galho que range de encontro a outro lembra um gemer de moribundo; o estalar crepitante dos gravetos pisados por qualquer animal parece um soturno falar de avantesmas; um canto de pássaro, um alto pio d’ave de rapina, um guincho de pixuna, tudo é [soa] triste e tudo é melancólico.¹¹⁴

Lá, finaliza dizendo, “Qualquer som que quebra o silêncio parece mais triste que o próprio silêncio.”¹¹⁵ Tudo funciona como se, do solo sertanejo, ecoassem os bramidos guardados pelos anos de mortificação da seca; como se toda sonoridade saída daquele espaço guardasse um pedaço daquele timbre sofrido, e como se, em sendo assim, toda sonoridade e toda música pensada para o sertão nortista só pudesse ser, daqui por diante, metade canto, metade gemido.

Para além de uma proposta estética sonora, esta disposição do sertanejo como ser para a dor sugere um processo de naturalização do sofrimento. A estetização da lamúria, do queixume como elementos de uma pretensa musicalidade do sertão sugere uma dor aceitável, em boa medida, consonante com uma imagem fabricada para um corpo e um sujeito ditos nortistas. A condição do sertanejo, mais tarde associada ao nordestino, é despojada de sua

¹¹² BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do norte. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguiar, 1912, p. 14.

¹¹³ Expressões retiradas de contos da obra *Praias e Várzeas*. Cf. BARROSO, Gustavo. **Praias e várzeas; Alma sertaneja**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

¹¹⁴ BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do norte. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguiar, 1912, p. 11. Sempre que julguei conveniente, a ortografia dos trechos de fontes citadas foi atualizada segundo as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 2009.

¹¹⁵ Ibidem.

historicidade para ser essencializada, naturalizada, de maneira que a sua representação pela aflição, elaborada desde a segunda metade do século XIX, por autores como Franklin Távora, José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio¹¹⁶, resta empurrada para o abismo do tempo, retirada de seu contexto, tomada como uma herança imemorial¹¹⁷.

Sua agonia, agora transformada em música, em puro som, perde seu poder de fala, restando naturalizada, portanto, despolitizada, apaziaguada, pois sua leitura está dada de antemão. Por isso, Gustavo Barroso, e também Câmara Cascudo, trabalham com a categoria cristã de “alma”, com títulos publicados em um período aproximado¹¹⁸. Ambos pensam uma dita alma sertaneja como receptáculo de todas essas dores, todos esses gritos, a serem transformados em canto; ao mesmo tempo que mantidos separados dos corpos que os emitem. Há, aqui, uma tentativa de separação entre a imagem sonora do grito de tormento e a dimensão do real que ela invoca.

O gemido, o lamento aparecem desprovidos de sua ardência, surgem como a expressão de uma dor localizada no plano ideal, fora da carne. Se, como afirma o filósofo e historiador Georges Didi-Huberman, “o próprio do arquivo é a lacuna”¹¹⁹, isto é, o seu caráter seletivo, censurador, pois só entra em seu *corpus* documental o resultado de um recorte inicial, temos que, nessas obras literárias, elas próprias um primeiro esboço de acervo dessa flora de imagens acústicas de um mundo idealizado para o sertão, a natureza lacunar se dá desde as peças arquivadas – os gritos, gemidos, brados, uivos, choros, muxoxos, soluços – pois elas se apresentam isentas de sua força revoltante, de seu sentido carnal.

Façamos aqui um exercício de escuta, além de um salto temporal. Acessemos o link indicado abaixo¹²⁰, e avancemos até 1980. A música é intitulada *Martelo agalopado* e está presente no álbum *Sete Flechas*, lançado neste ano, último a ser produzido pelo grupo Quinteto Armorial. O período é outro. Estamos, aqui, longe daqueles primeiros quadros sonoros descritos por Gustavo Barroso em seus primeiros livros. Há muito, não há o estranhamento com os ruídos

¹¹⁶ Autores, respectivamente, das obras *O Cabeludo*, publicado em 1876, *Os Retirantes*, 1878, *A Fome*, 1890, e *Luzia-Homem*, 1903. Sobre o papel dessas na constituição de um imaginário da seca, cf. ALBUQUERQUE JR. Op. cit.

¹¹⁷ Cf. VICTORA, Ceres. Sofrimento social e corporificação do mundo: contribuições a partir da Antropologia. **Revista de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**. Rio de Janeiro, v., n. 4, p. 3-13, dezembro de 2011.

¹¹⁸ Câmara Cascudo publica *Alma patrícia* em 1921; Gustavo Barroso, como já dito, publica *Alma sertaneja* em 1923.

¹¹⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012, p. 210.

¹²⁰ QUINTETO ARMORIAL. **Sete flechas**. Recife: Discos Marcus Pereira, 1980. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IARo1AmUE_o. Acesso em: 01 fev. 2021.

urbanos, e Caetano Veloso, um artista baiano, canta o encontro da esquina e do estranho em uma cidade chamada *Sampa* musicada. Os ouvidos já estão habituados aos acordes dissonantes e gêneros divergentes da chamada “música popular brasileira”, já convivem com a síncope do samba, a potência do rock, os passos do frevo, do baião, da “música brega”, e com todo o cortejo de ritmos que desfila diante dos consumidores da indústria musical, de seus discos, aparelhos de rádio AM/FM e televisores, dos shows para uma elite abastada, dos programas de auditório voltados às classes populares, e da intercessão que havia entre estes.

Os desterrados daquele espaço que um dia se chamara Norte, e agora já é Nordeste, haviam deixado os campos de concentração, as estradas e ruas, para se acumular sobre os morros e favelas, ecos de quando seu trabalho barato integrara os acordes fantasiosos do “milagre econômico”. A República quebrara promessas, passara por outros golpes, e lutava para sair de um regime militar que já durava dezesseis anos. Outros gritos de dor, que não aqueles dos sertanejos em meio à seca, ecoam nos ouvidos da nação, aqueles saídos de corpos supliciados nos porões da ditadura, e também aqueles de protesto em praça pública, das manifestações populares (de estudantes, operários, camponeses) que apenas nos anos finais da década de 1970 começavam a ocorrer. Quando o silêncio que soava mais alto neste momento é o dos “desaparecidos” do regime, a *Vox Populi* voltava a soar. E os estrondos que mais se temiam eram das bombas atômicas, ameaça constante da chamada guerra fria.

O Quinteto Armorial, criado para ser o som do Movimento Armorial lançado em 1970, estava em sua fase final de sua produção. O canto presente na peça *Martelo agalopado*, é único exemplo vocal em meio ao trabalho instrumental do grupo, e pode ser pensado como um último recurso para dar voz à chamada “cultura popular nordestina”. Sobre o acompanhamento da viola de Antônio Madureira, bem característico daquele realizado pelos cantadores durante suas “pelejas”, o rabequista e violinista Antônio Carlos Nóbrega recita os versos do poema “Martelo Agalopado” de Ariano Suassuna, baseado no gênero homônimo de poesia empregado pelos cantadores sertanejos. Além das alusões do poema a uma imagética da vida sertaneja, carregada de símbolos elaborados como o cangaço, onças e badalos, a ligação com o imaginário nordestino é realizada pelo timbre e pela impostação dada à voz por Nóbrega. O timbre anasalado, gritante, emulando o choro, carregado do sotaque tido como nordestino, evoca um cenário de tragédia¹²¹.

¹²¹ Para uma análise da música do Quinteto Armorial, cf. VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial**. 2007. 197p. Dissertação (mestrado em história). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

Em seu último LP gravado, quando todos os meios de representação de uma assim chamada sonoridade nordestina pareciam ter sido utilizados, restou deixar soar o pretenso “ser nordestino”, seu dito sotaque tido como característico e inconfundível. Após todo o experimentalismo em músicas totalmente instrumentais, o Quinteto Armorial parece não encontrar alternativa que não deixar soar a voz doída do homem sertanejo, como se esta fosse a única maneira de expressar a sua dimensão maldita, a aflição eterna que habitaria a sua pele. Aqueles gemidos e gritos narrados por Gustavo Barroso, no início do século, reverberam no canto esganiçado de Nóbrega, agora ressignificados, não mais como expressão de um povo sem fala, sofrido e em silêncio, mas como peça de arte sonora, imagem do que seria a sua própria essência, que reafirmaria o seu lugar no centro daquele desenlace de vozes que marca o momento de abertura política¹²², a cor de sua música e sua cultura, chamada então “nordestina”.

2.3 Arquitetura do silêncio

Em uma carta datada de 25 de outubro de 1913 e endereçada a Gil Amora, em Fortaleza, Gustavo Barroso afirma estar “com saudades do sertão”. Publicada no formato de crônica, cinco dias depois, na *Revista da Semana*, certamente não se destinava apenas ao caricaturista, seu parceiro na elaboração dos jornais *O Garoto* e *O Regenerador*, veículos de oposição ao governo dos Accioly, no Ceará. Mas foi pensada também para a construção de sua imagem pública de sertanejo desterrado. Ali, “na alegria ruidosa dos *gardens-partys*”, desabafa Barroso ao amigo, “sinto-me só”:

A meio dos ruídos e dos estuos da vida carioca, vêm-me lampejos do sol ardente das várzeas escaldantes, e, às vezes, com o rodar dos automóveis, entra-me pelos ouvidos adentro o alto canto dos galos de campina pela extensão sussurrante dos carnaubais...¹²³

No reino da audição, Barroso traça os limites de seu território sertanejo, lugar habitado por sonoridades harmoniosas, possuidor de uma ambiência perene, tradução sonora para uma temporalidade livre de rupturas, cuja lembrança reconforta os ouvidos e serve de bálsamo contra as estridências urbanas. No solo de sua escuta, ele ergue uma saudade feita de som. Com

¹²² Lembremos a ligação, já comentada na *Intraudição* desta tese, entre Ariano Suassuna, idealizador do Armorial, e o regime militar, a posição assumida por ele para a promoção de uma “cultura nordestina” como expressão maior da nação.

¹²³ De uma carta. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 30 dez. 1913, s/p.

algumas alterações, parte desta carta será republicada por Barroso, então como crônica e intitulada “Meu sertão”, na revista *Fon-Fon!*, em 1930. O tema da saudade continuará presente, saudade não apenas do espaço sertanejo, mas também de sua infância, imagens do passado que a agitação urbana faz emergir. Mais uma vez, ele escreve “dos ruídos e pressas da vida urbana”, mais uma vez se queixa do “rumor das ruas”, que sua escrita abafa, sobrepondo-lhe o “alto canto dos galos de campina”, para então fazer sobressair as lembranças das “matas silenciosas”, o mugido místico do gado e o canto do carro de bois a caminho do açude¹²⁴.

Ainda em 1932, a sentença: “No meio dos ruídos e pressa urbana, que o dinamismo os corpos e as almas agitam, penso no meu sertão”, presente naquela carta, reaparecerá como trecho de um discurso pronunciado por ocasião de uma homenagem ao então presidente da Academia Brasileira de Letras, tornando-se uma espécie de bordão a acompanhar a personagem pública de Barroso. Por ocasião mesmo discurso, Barroso aproveita para reafirmar sua posição de retirante, agora, já utilizando a categoria Nordeste como definidora e legitimadora de sua escrita: “[...] parti [...] da fornalha nordestina que tempera os caracteres, dá calor às inteligências e purifica as energias.”¹²⁵

Para manter sua distância para com tudo que soa urbano, moderno, Gustavo Barroso traduz a ambiência do Rio de Janeiro para o Norte sertanejo, medindo sua experiência no Distrito Federal pela régua auditiva do sertão. Em 1917, em uma crônica escrita para a revista *Fon-fon!*, quando ainda assinava “Jotaenne”, o autor elabora um quadro sonoro-visual da praça de Mauá, no centro da capital, e as ruas de seu entorno, narrando um cortejo circense anunciado por clarins e bombos, o desfile de um colégio militar marchando ao som de tambores, o ronco dos motores de automóveis à espera de passageiros, reclames de cigarros e vinhos, cegos esmolando, banda de música fazendo propaganda de uma peça de teatro. Tudo se passa como se João de Oliveira, personagem da crônica e amigo de longa data, caminhasse com Barroso “por uma vereda de sua fazenda [...] no âmago do sertão cearense [...]:

Esta Avenida, mal comparando, é a mesma coisa, em ponto mais grande, que a praça da igreja lá da minha vila: os coretos da música, as moças mostrando os vestidos, o destacamento fazendo o exercício, o colégio dos padres, os palácios do circo e até aquela filarmônica.¹²⁶

¹²⁴ Meu sertão. **Fon-Fon!**, Rio de Janeiro, 02 ago. 1930, p. 30.

¹²⁵ Foi homenageado ontem o presidente da Academia Brasileira. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 dez. 1932, p. 2.

¹²⁶ A praça da igreja. **Fon-fon!**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1917, s/p.

A algazarra carnavalesca, as ruas cobertas de confetes e serpentinas, o cheiro de éter do lança-perfume e do “bodum da negralhada”¹²⁷, o canto das marchinhas com ganzás e tamborins, tudo se torna familiar pela analogia com sua terra, pelo filtro de seus ouvidos cearenses. Por meio dessa aproximação auditiva, a distância física do sertão parece também diminuir, até que a “praça do Ferreira [se torna o equivalente à] rua do Ouvidor de Fortaleza”¹²⁸.

Quanto mais vivencia o universo sonoro urbano, mais a escrita de Gustavo Barroso adentra o sertão, mais ele segue fantasiando uma escuta outra para si e para o Norte sertanejo, recusando os apelos auditivos da cidade. “Ao meu lado, os autos passam velozes, buzinando. O grito áspero dos pregões vara o ar. Todo o rumor violento da cidade que acorda. E eu caminho sem prestar atenção aos ruídos e às gentes [...]”¹²⁹ Ele anota as sonoridades à sua volta como se compusesse um diário sonoro de sua vida citadina, marcando ao mesmo tempo seu lugar distanciado. Se Barroso percebe e denuncia aquela que lhe soa uma algaravia insuportável, é porque seu universo auditivo era feito de substância diferente, nela não cabiam os excessos sonoros do mundo urbanizado: “[...] de toda a cidade se elevam mil ruídos diversos: ranger de ferros, assobios, deslizam ruídos de carros elétricos, fonfonar de automóveis, ratanplans de tambores nos pátios dos quarteis.”¹³⁰ Para se contrapor a essa tessitura de ruídos, Barroso vai construir um lugar de escuta alternativo, situado em uma terra distante no espaço e no tempo. O silêncio surge então como resposta ao excesso de estímulos auditivos da metrópole.

Terra de sol, publicado em 1912, fora um primeiro gesto significativo neste sentido. Com o subtítulo *Natureza e costumes do Norte*, o livro foi um acontecimento. Sucesso de vendas, teve uma segunda edição lançada no ano seguinte à sua publicação e mais quatro, nos anos de 1921, 1930, 1956 e 1962. Sílvio Romero fez sobre ele comentários elogiosos e, para alguns críticos, Gustavo Barroso chegou a ser considerado o sucessor de Euclides da Cunha, com a diferença de ser ele, Barroso, um verdadeiro conhecedor da “realidade sertaneja”, um imigrante no Distrito Federal trazendo na bagagem as cores e os sons de uma terra estranha e fascinante.

A publicação do livro, além da intensa atividade de Barroso junto à imprensa, eram

¹²⁷ Há vinte e sete anos. **Fon-fon!**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1934, p. 27.

¹²⁸ Um chefe de polícia em trajes de Adão. **Fon-fon!**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1928; **Fon-fon!**, 03 nov. 1923, s/p.

¹²⁹ Filigranas. **Fon-Fon!**, Rio de Janeiro, 01 jan. 1930, p. 47.

¹³⁰ O Anne’s. **Correio Paulistano**, São Paulo, 20 nov.1917, p. 1.

parte de seu projeto de conquistar evidência no meio letrado fluminense. O bom desempenho nas vendas do livro acendeu no autor o desejo de tentar o ingresso nas principais instituições acadêmicas do país e do exterior. Nos anos seguintes à publicação de *Terra de sol*, e também de *Praias e várzeas*, de 1915, Barroso irá se candidatar a vagas de membro da Academia Brasileira de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Royal Society of Literature de Londres. A participação em entidades como estas era determinante para a construção de si como intelectual. A imagem de uma “metrópole das letras”, aliás, era uma ideia que se via surgir do Rio de Janeiro a Recife, de São Paulo a Fortaleza, através da multiplicação dos institutos, círculos, cenáculos, clubes, grêmios, coligações, centros, sindicatos, cooperativas, sociedades científicas, literárias, políticas ou beneficentes, regidas sempre por estatutos rigorosos, estabelecendo condições, direitos e deveres, sobretudo quanto à admissão de seus membros; ambientes de simulação dos saberes e poderes, de sofismas e esnobismos, frequentados por membros de conduta encenada, homens de letras e de casaca.¹³¹

Terra de sol propõe um quadro geral da vida no sertão cearense, percorrendo sobre os traços que, segundo Gustavo Barroso, definiriam o contorno de uma pretensa cultura sertaneja. De maneira didática, apontado como um programa de estudos pelo autor, o livro enumera e classifica: crenças, contos, lendas, técnicas, orações, festas, cantos, ditos, jogos e poesias. Divide-se em cinco partes dedicadas a descrever, respectivamente, “o meio”, “os animais”, “o homem”, “a arte” e “a lenda”, e apresentando temas que servirão de matéria para desenvolvimento em outras obras do próprio Barroso.

Mas por trás dessa imensa tapeçaria tecida para seduzir os olhos, ouve-se uma melodia surda, como um “mugido dolorido”, como a seiva fermentando “silenciosa e latente” na vegetação em tempos de seca, como “o rumor crepitante da queimada”, como “o toque roufenho das buzinas de chifre”, como o silvo das cascavéis ao bote, como o “urrar distante e faminto de uma rez”, como “o som do vento sibilando nos galhos mortos”, lembrando “a doçura vagarosa e lassa de acalanto infantil”, como “o suspiro da juriti, remoto e demorado”; uma melodia que contaria a história de um apagamento: o das tradições culturais sertanejas pelo que seria uma “marcha da civilização” vinda do litoral; e no centro tonal desta canção, Gustavo Barroso, como voz a acusar esta desapareção¹³².

Este silenciamento do sertão, Barroso poetiza na primeira parte de *Terra de sol*,

¹³¹ Cf. MOREIRA, Afonsina Maria Augusto. **No norte da saudade**: Esquecimento e memória em Gustavo Barroso. Tese (Doutorado em História). São Paulo: PUCSP, 2006.

¹³² Cf. BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**: natureza e costumes do norte. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguiar, 1912.

quando se dispõe a descrever “O meio” sertanejo. O autor localiza o início de sua obra no limite entre o litoral e o sertão nortistas:

Quem das brancas praias do Ceará demanda o interior das terras, nota que todo o terreno sobe, muito sensivelmente, da orilha do Atlântico para o sertão. E quando se avistar uma argila vermelha ao invés da alva areia dos tabuleiros que margeiam a costa e o olhar não mais vir o cajueiro e o cauassú, nem as crespas moitas viscosas do murici, o guagiru, guabiraba e murta oferecerem seus frutos ao descaso dos transeuntes; quando o pau-branco se esgalhar entre cerrados de rompe-gibão, troncos altos de catandubas elegantes, e ao olhar se estenderem vasta catingas de juremas raquíticas, ensombrando touceiras de coroa de frade; quando cortarem o terreno largas lajes de granito e xistos argilosos, quartizados, se esbarrondarem nas ribanceiras, por entre lascas de calcáreo endurecido, lenta e silenciosamente se transformando em mármore, – *aí começa o sertão*.¹³³ [Grifo meu]

Construindo o sertão pela negação – “quando o olhar não mais vir”, ou “nem as crespas oferecerem seus frutos” – o sertão emerge em sua narrativa como lugar de silêncio. Pode-se dizer, o próprio silêncio é o elemento que marca o limite, a referência última para sabermos quando pisamos em território sertanejo – “quando [...] silenciosamente”. Silêncio que, de uma expressão adverbial, torna-se substantivo concreto, objeto com peso a compor, junto à vegetação da catinga e o granito do solo, a paisagem sertaneja:

O sol, rutilante, só, sem uma nuvem, flameja, joeirando centelhas nas micas dos pedregais. Dias e dias não sopra a mais pequena aragem: não boceja um galho, e pesa um silêncio de tumulto por sobre a vastidão das cousas.¹³⁴

Para enfim tornar-se a essência, o sinônimo da própria condição sertaneja: “Todo o sertão é duma grande tristeza, na cor, no silêncio, no aspecto.”¹³⁵

Em *Praias e várzeas*, seu segundo livro, publicado em 1915, Barroso segue reafirmando esse movimento, refazendo, como o título da obra sugere, o caminho que leva do litoral ao interior, de maneira a não deixar dúvida sobre o lugar de autor que pretende para si: o de desbravador do sertão. Nesta coletânea de contos ambientados nas regiões litorânea e serrana do Ceará, Barroso utiliza sua escrita para demarcar o espaço da praia e o espaço da várzea, iniciando a definição de um lugar para o sertão, aquele que seria o núcleo de uma cultura nordestina ainda em gestação. É como se, para chegarmos ao que seria o centro da cultura sertaneja, que Barroso identifica não só em sua plasticidade, mas também em sua sonoridade,

¹³³ Ibidem, p. 10-11.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

precisássemos fazer o caminho em sentido contrário daquele um dia trilhado pelos retirantes, seguindo em busca desse núcleo recalado da nação.

Assim, em contos como “Velas brancas”, “Finados”, “Naufrágio”, “O pescador”, localizados no litoral, sobejam sonoridades como o “repique festivo dos sinos”, aquela dos “tocadores de harmônica e viola”, o “canto alto das graúnas”, e mesmo o “ruído insistente da tarrafa”. Enquanto que naqueles como “Santa”, “Espectro”, “A Luíza do seleiro”, ambientados na região das serras, tornam-se “raros sons [que] quebravam a uniformidade do silêncio”, ou longínquos como o “canto triste, abafado já pela distância e pelos matos”, espécie de “gemido arrastado e feio [...] nas solidões”¹³⁶. Transformando em matéria de silêncio o sertão, e deixando sem fala o sertanejo, ambos se tornam pauta em branco a ser preenchida com choros, ganidos, lamentos, toda uma paleta de sonoridades esparsas, equilibradas, contidas em um espaço que não soa senão por queixumes, não emite senão gritos de penúria. Desses sons, os ouvidos de Barroso serão testemunhas, erguendo no alarido do Rio de Janeiro o lugar de sujeito para o autor: homem do sertão exilado na cidade, escritor de uma escuta deslocada.

Produzida em paralelo à carreira de homem público, a obra literária de Gustavo Barroso será a abertura para outros mundos que, durante seu trabalho como político e membro de instituições de poder e saber, não conseguira plenamente alcançar. A literatura surge aqui para ele não como uma fuga, um desvio, mas como uma ferramenta para alargar a vida. Em sua escrita, Barroso dispõe as virtualidades a partir das possibilidades que sua vivência em Fortaleza, mas também do Rio de Janeiro, criaram. Dessa maneira, ele produz um tempo e um espaço para o sertão como alteridade do ambiente urbano. Se alguns de seus livros, como *Terra do sol*, fizeram tamanho sucesso, e encantaram os públicos leitores de sua época, é porque, ao menos em alguma página, por alguns segundos, eles souberam fazer vibrar o silêncio que os habitava, a imagem de sertão, isto é, do Outro, que aqueles leitores da metrópole carregavam. Como veremos, para além de um sentido sonoro, aquelas primeiras obras guardavam ainda outros tons de silêncio que, naquelas décadas iniciais do século XX, circulavam o imaginário social¹³⁷.

¹³⁶ BARROSO, Gustavo (João do Norte). **Praias e várzeas; Alma sertaneja**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979., p. 17 e segs.

¹³⁷ Cf. BLANCHOT, Maurice. **O espaço da literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011; e LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

No início de 1914, ano anterior portanto à publicação de *Praias e várzeas*, Gustavo Barroso retorna a Fortaleza para ocupar o cargo de Secretário do Interior pelo Estado do Ceará, nomeado por seu primo, então governador, Benjamin Liberato Barroso. Alguns meses depois, no mesmo ano, Barroso deixará o cargo para se candidatar a deputado federal. Em meio ao funcionamento da política dos governadores, com os estados do Norte cada vez mais fragilizados no cenário nacional, frente a Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, Barroso deseja recompor o sistema de forças, ser um peso em favor do Ceará e de sua família, mostrando outra face possível para o Brasil, diferente daquela exibida no Distrito Federal, de ruas retilíneas, de ritmo urgente, de sonoridades sinfônicas e estridentes.

Após sua eleição para a Câmara Federal, Barroso intensificará seus ataques ao que diz ser o "apagamento" do passado brasileiro, sua nacionalidade e sua tradição. Estava claro para ele que o caminho para tornar o país uma nação à altura das demais, não seria o que leva ao litoral, à civilização urbana e seus ritos de modernidade. Ao contrário, para o autor cearense, o progresso deveria apontar para o interior, deveria se aproximar das texturas tecidas por ele para o sertão¹³⁸.

A partir de então, Gustavo Barroso assumirá posições cada vez mais reacionárias frente à república e as mudanças nas relações sociais do país. Em 1916 irá propor uma lei para proibir a entrada no país de estrangeiros vítimas da Grande Guerra. A “lei dos Indesejáveis”, como ficará conhecida, foi um dos seus primeiros gestos políticos de nacionalismo exacerbado. Apresentado em setembro daquele ano, a letra do projeto de lei propunha impedir a entrada no território nacional de

cegos, surdos-mudos, paralíticos, enfermos de moléstias contagiosas ou incuráveis, mutilados do braço direito, de ambos os braços, ou ambas as pernas, idiotas, imbecis, alienados mentais de qualquer espécie, criminosos condenados nos seus países de origem, mendigos, ciganos, mulheres sós, viúvas com filhos menores de 16 anos, homens maiores de 60 anos e menores de 16 [...].¹³⁹

Todos enfim que pudessem, segundo Barroso, ser um peso para a economia do país. A proposta escondia um projeto de limpeza étnica, um desejo de embranquecimento social há muito presente em Gustavo Barroso. Se naquele momento ele ainda justifica economicamente sua atitude xenófoba, em 1931, embevecido com o avanço do fascismo na Europa, Barroso

¹³⁸ “Somos o único povo do mundo que procura apagar a sua história.” Gatafunhos... **Fon-Fon!**, Rio de Janeiro, 08 abr. 1916, s/p.

¹³⁹ BABINSKI, Karla de Souza; QUELUZ, Gilson Leandro. Gustavo Barroso: eugenia e nacionalismo autoritário. **Intellèctus**, ano XVI, n. 1, 2017, p. 152-176, p. 167.

sentirá segurança em confessar publicamente a sua verdadeira intenção: “pretendia incluir nessa enumeração os indivíduos de raça negra e de raça amarela”, entretanto, afirma que “receoso de todo o sentimentalismo de nossos patrícios, não me atrevi a tanto.”¹⁴⁰ Cerca de dois anos depois, ingressaria na então recém-fundada Ação Integralista Brasileira. De ali por diante, a questão da raça e sua importância na definição de uma identidade brasileira se tornará uma obsessão para Gustavo Barroso, do que seu envolvimento com o antissemitismo será a maior expressão¹⁴¹.

A justaposição destas falas, uma datada de 1916, outra de 1931, revela momentos distintos de um trabalho de construção discursiva da nação brasileira. No primeiro caso, Barroso estava imerso no discurso eugenista, havendo mudado para o Rio de Janeiro imediatamente pós-reforma urbana, quando além da arquitetura estetizante, o esforço do governo foi no sentido de produzir um rosto social branco, idealizado nos congressos internacionais de raça e de eugenia, biologizada para tornar-se pura, homogeneizada, como resposta a uma população que se mostrava então cada vez mais heterogênea, composta de vivências fragmentadas, de pessoas negras libertas, migrantes do campo, imigrantes europeus, cada um desses grupos trazendo suas crenças, sonhos, hábitos, línguas e sensibilidades próprias¹⁴². No segundo momento, estamos diante do campo das possibilidades aberto com a crise de hegemonia das oligarquias da Primeira República, a ruptura de 1930, e o surgimento de projetos disruptivos para o país, mobilizando desejos de transfiguração social, a eliminação de contrários, a disciplinarização e catalização dos corpos, no limite, o totalitarismo¹⁴³.

Porém, antes de se tornarem projeto político, as ideias de Gustavo Barroso para uma ordem social habitam o espaço de sua literatura, revelando-se nos traços de uma estética sonora. Em um conto presente no livro *Praias e várzeas*, um ano antes de defender na Câmara o projeto da “lei dos indesejáveis”, e sintomaticamente intitulado “Espectro”, Barroso descreve o espaço sertanejo atravessado por sonoridades fantasmáticas, ecos de um tempo pretensamente abastado, quando as “taperas”, como ele chama os casebres da época em que escreve eram portentosas “residências feudais”, e quando, do nascer ao pôr do sol, ouvia-se o cantar da escravidão cruzando o mato, no entrançar das cercas, no desmanchar da farinha e no plantio dos legumes; tempo saudoso para Barroso, quando os cantos dos negros na lide morriam ofegantes,

¹⁴⁰ Pretos e amarelos. **A Gazeta**, São Paulo, 08 jan. 1931, p. 1.

¹⁴¹ Cf. DANTAS, Op. cit.

¹⁴² Cf. DELGADO, Op. cit.

¹⁴³ Cf. DUTRA, Eliana Regina de Freitas. **O ardil totalitário**: imaginário político no Brasil dos anos de 1930. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

e logo vinham os estalos dos chicotes dos capatazes e do relho do feitor a cortar a pele, e fazer encher de novo o ar de melodias africanas, pungentes, repetidas, enfadonhas “como uma vista árida do deserto”¹⁴⁴. Imagens saudosistas de uma sociedade senhorial, traços ressonantes de um passado escravista, de um tempo quando o Brasil era governado pela monarquia portuguesa, centro, portanto, do Império, e orientado por códigos de nobreza e fidalguia.

Se naquela proposta de lei Gustavo Barroso nutria o desejo de uma nação embranquecida, desejo que emergirá com toda força a partir dos anos 1930 e seu ingresso na AIB, no sertão imaginado de sua escrita, as pessoas negras teriam lugar e voz, desde que aquele fosse a ponta do chicote, e esta, em forma de canto de trabalho. Na arquitetura sonora do sertão barrosiano, a raça “indesejada” para seu projeto político de nação aparecia reinserida, harmonizada de acordo com o sistema escravocrata. O sertão seria, assim, o vislumbre de uma sociedade *acordada*, ou seja, consonante em suas partes, além de rigidamente hierarquizada, e governada por uma figura forte. Os ritmos de origem africana, os desenhos melódicos de sua música, e sua associação ao trabalho escravo emergem em Barroso como um espectro a rondar o sertão.

No momento de publicação daquelas obras, aquelas figuras aurais ocupam no imaginário social o lugar daquilo que Georges Didi-Huberman denomina *imagens sobreviventes*, constituintes do que seria o inconsciente cultural da época, capazes de aglutinar em si as forças desejantes de então, para irromper em seu presente, transfigurada em outras formas, outras linhas¹⁴⁵. Nascido sete meses após a assinatura da Lei Áurea, descendente, por parte do pai, de uma tradicional família cearense, o autor sonhará o Brasil como uma nação branca, sem disfarçar a saudade de um mundo que nunca vivera. A divisão social do que seria o “homem sertanejo” em “tipos”, presente em *Terra de sol*, revela desde o início de sua carreira literária a obsessão pelo tema da composição racial, o gesto de classificação do Outro, que é antes de tudo um desejo de dominação das diferenças¹⁴⁶.

Como pretendo mostrar nesta tese, muito do que hoje se diz típico de uma música e uma sonoridade nordestinas é produto de uma série de pequenos silenciamentos, recortes, aprisionamentos na forma de ouvir uma realidade social complexa e irreduzível; é resultado de

¹⁴⁴ BARROSO, Gustavo. Espectro. In: _____. **Praias e várzeas; Alma sertaneja**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 34.

¹⁴⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

¹⁴⁶ Cf. BARROSO, Gustavo. **Terra de sol: natureza e costumes do norte**. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguiar, 1912.

um conjunto de gestos discursivos que poderíamos chamar uma *micropolítica auditiva*. O lugar do autor, inserido nessa atmosfera fabricada, também faz parte da estratégia de constituição auditiva do Norte/Nordeste. Embora vivendo a maior parte de sua vida no meio urbano, tendo morado no Rio de Janeiro até sua morte, em 1959, e frequentado por muito tempo o que ele chama de “vida febril diurna” do Rio de Janeiro, feita de clubes, teatros, café-concertos, bailes, os grandes salões, as confeitarias, os bares noturnos, Gustavo Barroso nunca deixará de evocar em seus artigos e livros um sertão silencioso, de sonoridades plangentes¹⁴⁷. Diferente do autor, a escuta elaborada por sua escrita pertence a um lugar outro, está sintonizada com outras frequências. Essa escrita se torna o espaço de desaparecimento do professor ginásial, articulista, escritor de hábitos urbanos, para fazer falar um alter ego, cujo lugar de escuta se encontra fora da linha do tempo:

Enquanto o litoral progrediu e outras regiões do país progrediram, devido a estas ou aquelas circunstâncias, [o sertão] ficou insulado no tempo e no espaço, perdido nas crenças, nas imagens e nas formas do século em que iniciou a árdua colonização daquelas terras, retardado de mais de duzentos anos.¹⁴⁸

Apagando a si próprio como cidadão, recriando-se no lugar do sertanejo, Gustavo Barroso, e outros autores, escrevendo de outras localidades, como Théó Brandão, Rodrigues de Carvalho, Constantino Nery Camelo, fundavam uma dada escuta do sertão nortista. O mundo sertanejo, como espaço discursivo, escapava para além de seus limites físicos, como campo de auralidade definido por coordenadas específicas: um dado conjunto de regras que não é dado literalmente, mas se evidencia como prática de escrita entre os folcloristas, um contexto auditivo, de qualquer maneira, reproduzível em outras obras, outros escritos. Seus nomes surgem como o índice de um dado *arquivamento sonoro*, como princípio de organização das relações entre as sonoridades agrupadas sob o tema do sertão e do Nordeste. Como inauguradores de um novo campo discursivo, estes nomes e estas obras se tornarão destino de um retorno, de uma “volta às origens”; serão, elas também, um arquivo daqueles sons, daquele canto.

Avancemos novamente. O ano, agora, é 2015. Em artigo publicado no dia 26 de junho, o site de notícias G1 anuncia o lançamento do mais recente disco do multi-instrumentista Jovino

¹⁴⁷ Na inauguração da Biblioteca “Paulo Barreto”, a oração do brilhante escritor Gustavo Barroso. **A Patria**, 11 jun. 1922.

¹⁴⁸ BARROSO, Gustavo. (João do Norte). **Ao som da viola**: folk-lore. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921, p. 12.

Santos Neto, intitulado *Alma do Nordeste*. Como explica o jornalista Flávio de Mattos, o músico, apesar de carioca, sempre trouxera consigo “as raízes nordestinas de seus avós”. Por esse motivo, prossegue Mattos, “ele quis refazer o roteiro percorrido pelo escritor C. Nery Camello”, autor de livro homônimo de 1931. Significa dizer que, em 2007, Jovino Santos Neto saía em viagem pelos interiores de Alagoas, Pernambuco e Paraíba, com um gravador em mãos, “documentando os sons que encontrava, entrevistando os músicos populares e registrando as histórias dos contadores”¹⁴⁹.

Quase um século depois, o caminho inaugurado pelos folcloristas do Nordeste continua a ser repetido. E este gesto de reprodução do jazzista Jovino Santos Neto não se esgota na incursão física pelo território nordestino. Mas continua no itinerário que vai do sertão ao estúdio. Sua recolha de sons com o gravador, até a sua utilização na produção de seu disco em Seattle, faz o mesmo percurso realizado pelos músicos populares e eruditos das décadas de 1950 em diante. Reforça, assim, o limite traçado entre o *ser* e o *não ser* nordestino, e continua a nos dizer como soar se quisermos fazer música nordestina. Mas o artigo vai além, revelando a inspiração para o ato de Jovino Santos: um exemplar do livro de Nery Camello, encontrado pelo músico na casa dos pais, com uma dedicatória do autor para o seu avô, o antepassado Jovino Santos. Como um tesouro de família, este arquivo original permanecera guardado, esperando ser redescoberto (de novo).

2.4 Um devir-arquivo¹⁵⁰

Quando publica *Ao som da viola*, em 1921, Gustavo Barroso ainda não sabe, mas está prestes a ganhar um importante instrumento para seu projeto de construção simbólica da nação. No ano seguinte, por ocasião do centenário da independência, o então presidente Epitácio Pessoa cria o Museu Histórico Nacional. Barroso mantinha relação de proximidade com Pessoa desde que o acompanhara como adido, em 1919, à Conferência de paz de Versalhes, e a ele

¹⁴⁹ MATTOS, Flávio de. O baião jazz de Jovino Santos Neto fazendo um São João americano. *O Globo*, São Paulo, jun. 2015. Disponível em: <http://noblato.globo.com/artigos/noticia/2015/06/o-baiao-jazz-de-jovino-santos-neto-fazendo-um-sao-joao-americano.html>. Acesso em: 21 set. 2015.

¹⁵⁰ Utilizo aqui a noção de devir como proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, pensando-a como força desejante atuando sobre o sujeito, mobilizando seus afetos no sentido de assumir uma determinada configuração de gestos, dizeres, que o façam devir outro – um animal, um gênero, uma idade, um objeto. Os devires tanto podem seguir o fluxo de imagens de um dado contexto histórico, como podem (o que é mais comum) se insurgirem contra ele. Sobre uma noção de devir-arquivo, aprofundarei uma análise no capítulo III. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-114.

dedicara *O ramo de oliveira*, um diário da viagem realizada por ambos à Europa e América do Norte. Na dedicatória deste livro, já escreve “Ao meu eminente amigo, Dr. Epitácio Pessoa”¹⁵¹. Não raro, utilizava seu espaço nos jornais para elogiar Pessoa e atacar os desafetos do presidente. Não chega a ser uma surpresa, portanto, o convite para assumir a direção daquela instituição.

À época da criação do Museu, a república estava em crise. A constituição de um espaço para celebração de sua história, a elaboração de um passado idealizado, no qual o papel principal seria representado pelo Estado, forças armadas, Igreja católica e aristocracia, pretendia reforçar a confiança na nação então desacreditada. Mas se o olhar de Barroso o leva a escolher as peças para o acervo do museu dentre os objetos ligados às elites do país, seu desejo auditivo o traga para aquilo que acreditava serem as manifestações populares. Enquanto voltava os olhos e ouvidos ao passado, Barroso combatia as propostas do movimento modernista que surgia, a partir de São Paulo, também em 1922. Chamado então de “futurismo”, o movimento pregava inicialmente a construção de referências nacionais conectadas com a vanguarda artística europeia.

É irônico que seus ataques ao movimento modernista, partam muitas vezes das páginas da *Fon-Fon!*, teoricamente uma revista em sintonia com o moderno, e com a qual, Barroso teria uma relação duradoura, tornando-se diretor de redação em 1916, para só deixar o cargo em 1947. Como escreve em uma crônica de 1933, *Fon-Fon!* nascera “com o primeiro buzinar dos primeiros automóveis”, quando a cidade “narcisava-se maravilhada da obra de Passos e Osvaldo Cruz”, e quando, “na Avenida [Central], ainda novinha em folha [...], não existia um taxi e os automóveis não passavam de cem.”¹⁵² Ainda mais se lembrarmos que a revista *Klaxon*, lançada três meses após a Semana de Arte Moderna de 1922, e pensada para ser um instrumento divulgador do modernismo, assim como a *Fon-fon!*, fazia em seu título a alusão ao som das buzinas de automóveis, estridência então associada à modernidade.

Como veremos adiante, na clivagem efetuada entre o que seriam os sons tradicionais do sertão do Norte/Nordeste, e aqueles que marcariam as fronteiras do moderno e do urbano, a sonoridade da buzina será uma imagem recorrente, em especial, quando contraposta ao que seria o “canto dos carros de boi”, marcador da rusticidade aural sertaneja. Esta última contraposição será uma nota em comum nas ambiências acórdicas idealizadas por Câmara Cascudo e Gustavo Barroso para aquele espaço. Descrevendo, em 1922, uma de suas

¹⁵¹ BARROSO, Gustavo. **O ramo de oliveira**. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1925.

¹⁵² Fon-fon! E a cidade. **Fon-fon!**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1933.

personagens, Barroso escreve, como quem dissesse de si mesmo: “Ele implicava com as buzinas dos automóveis que chamava de cantadeiras do inferno, e andava com os ouvidos tapados com algodão móde não as escutar.”¹⁵³

Ao som da viola, pode-se dizer, já revela em Gustavo Barroso um desejo de museu. Os cantos coletados funcionam para o autor como peças valiosas de um passado cristalizado, protegidas em um espaço alheio às violências do tempo, uma coleção de imagens, saberes, fazeres, crenças, resguardados em forma de poesia e som. Uma música “de melodias muito simples como toda música primitiva”¹⁵⁴ nasceria dos cantares desta noite dos tempos, cujo acompanhamento caberia à viola, instrumento herdeiro da arte dos trovadores, timbre afeito ao nomadismo, carregado nas viagens pelos primeiros bandeirantes. Barroso parece querer fazer caber no som da viola todo o saber – e toda a história – sertaneja. Mais de meio século antes de músicos do Movimento Armorial recusarem a presença da sanfona no fazer do que seria uma “genuína música nordestina”¹⁵⁵, Barroso já se queixa da troca da viola pela “sensaboria” daquele outro instrumento¹⁵⁶.

Assim, no sertão de Gustavo Barroso, a música é ao mesmo tempo documento e arquivo. Ela é o conteúdo coletado, a matéria arquivada, ao mesmo tempo que é a depositária da tradição sertaneja, o lugar onde estaria guardada a sua história, as suas dores. Música de andamento lento, ritmo monótono, como não buscase nada, não dissesse mais que a repetição dos mesmos gestos, dos mesmos dias, na extensão de um presente infinitamente longo. Música dos vaqueiros sentados no alpendre nas noites de luar, cantando suas façanhas em uma toada plangente. Música das avós a cantar embalando na rede os netinhos, e das “harmônicas fanhosas” soando uma “cadência arrastada de valsa deturpada pelo sertão”. Canto abafado pela distância e pelo mato, carregando todo o desalento no andar do cantador, e seus desafios cantados marcando as encruzilhadas. Música do samba fervilhando nos terreiros poentos, do canto das lavadeiras escorrendo pelas beiras dos riachos, e das mães embalando o adormecer dos filhos¹⁵⁷.

Mas a música sertaneja é também espaço. Para um território de dimensões incertas, de

¹⁵³ BARROSO, Gustavo (João do Norte). A morte de João dos Anzóes. In: _____. **Mula sem cabeça**. São Paulo: Olegário Ribeiro, 1922, p. 101.

¹⁵⁴ Idem. **Ao som da viola**: folk-lore. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921, p. 12.

¹⁵⁵ No capítulo IV, nos fragmentos referentes à música de Luiz Gonzaga, trato da crítica feita pelo Armorial contra o uso do acordeom como representante de uma musicalidade nordestina.

¹⁵⁶ BARROSO, Op. cit., p. 12.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 55 e segs.

fronteiras apagadiças, de traços mutantes, ora ressecados, ora verdejantes, como aquele que Barroso apresentava aos seus leitores fluminenses, a música se torna a matéria que o unifica, brotando pelas brechas, escorrendo pela terra, nos riachos cantando nos seixos, no passaredo melodiando as árvores, nas raposas “gaifonando ao longe”, nos tinidos de chocalhos, nos “pios agourentos dos caborés”; cenário pedregoso, onde tudo ressoa ao infinito, onde a palavra não penetra, refletida constantemente, ecoada – efeito sonoro bastante presente na escrita barrosiana; espaço de sonoridades cristalinas, onde o ouvido consegue discernir à distância o canto dos pássaros do gemido dos juritis; universo silencioso em que os sons atravessam sem dificuldade grandes extensões de terra, custando a se apagar; onde as despedidas ressoam incessantemente no tropel do pedrês, no roncar do motor que ao longe na estrada se pode ouvir; lugar onde todo lamento é ouvido, pois as pedras lhes fazem uma cama de silêncio. Sertão, paisagem pintada com sons: “O touro soltou um longo mugido, que morreu em gradações infinitas de eco em eco que acordavam e adormeciam pelo sertão em fora [...]”.¹⁵⁸

Tomado pelo desejo de arquivo, pelo impulso na fabricação do “norte” como espelho da nação, e de si mesmo como arauto do sertão nortista, Gustavo Barroso nunca abandonará seu trabalho no Museu de História Nacional. É certo que as turbulências de 1930 o afastarão da instituição por um curto período. Também neste momento se intensifica sua militância no movimento integralista, e seus escritos se voltam para temas como a salvação do Estado nacional brasileiro e o combate ao comunismo, à maçonaria e aos judeus. Mas, retornando em seguida à sua carreira museológica, ficará no cargo de diretor até o ano anterior à sua morte, em 1959.

Em 29 de dezembro deste mesmo ano, data em que Barroso completaria 71 anos, em um discurso proferido diante do seu busto, o escritor cearense Herman Lima lembraria, dentre as conversas que teve com o amigo Barroso, o lamento de saudade deste por sua terra, o “arrependimento por ter emigrado”, e citaria, agora em tom de conversa informal, as mesmas palavras que Barroso publicara em diferentes ocasiões e com diferentes títulos: “No meio dos ruídos e pressas da vida urbana [...] penso no meu sertão”, recitando essas linhas como quem lê um testamento de saudade e som.¹⁵⁹

Desde o dia em que primeiro pisou no calçamento estrepitante da rua do Ouvidor, talvez calçando suas costumeiras botinas pretas de elástico, com solado de madeira, e que lhe conferia, segundo relatam conhecidos, um estalar característico de seu caminhar, até a sua

¹⁵⁸ BARROSO, Gustavo. **Praias e várzeas; Alma sertaneja**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. 50.

¹⁵⁹ Boletim do Setor de Divulgação do MEC nº 21, jan./fev. 1960.

morte, Gustavo Barroso terá feito de si a imagem de escritor-retirante, que trazia na mala a bordo do vapor *Olinda* – como se fosse apenas mais um João, dos que levavam um saco amarrado em um pedaço de pau, pendendo nas costas – as imagens e os sons do Norte. Para as gerações posteriores, entretanto, essa imagem será esquecida. Aquele que escrevera mais de 128 livros, que fora publicado pelas melhores editoras da época, ficará ausente da historiografia da literatura brasileira, sendo rara sua presença em compêndios e antologias. O mundo que saíra da Segunda Guerra, que viveria para enfrentar a memória do nazismo, que enterrara uma geração inteira vítima da barbárie, não perdoaria a incursão apaixonada de Barroso pelo fascismo. Os futuros pesquisadores, na esmagadora maioria, centrarão a atenção em sua militância no integralismo, e aquela imagem cuidadosamente fabricada de sertanejo exilado de sua terra pela força do destino passará despercebida, mas não sem antes deixar marcada nas escutas de seu tempo a imagem de um sertão sonoro, território pretensamente silenciado pela estridência moderna e urbana, cujos limites guardariam um tesouro feito de sons.¹⁶⁰

2.5 O encantador de poentes

Luiz da Câmara Cascudo também respirou a atmosfera sonora da rua do Ouvidor. Em 1920, após concluir o primeiro ano do curso de medicina na Bahia, ele se muda para o Rio de Janeiro, dando continuidade aos seus estudos. Instalado, passa a frequentar as livrarias e cafés daquela famosa via, ponto de encontro para os escritores do Distrito Federal e seus admiradores “provincianos”.¹⁶¹ No início do século, seu pai, Francisco Cascudo, alferes do Batalhão de Segurança do Corpo Policial e coronel da Guarda Nacional, chegara a ser o comerciante mais rico da cidade do Natal, no Rio Grande do Norte. Em dificuldades financeiras, entretanto, não pôde manter o filho na metrópole fluminense, e Cascudo foi obrigado a trocar o curso de medicina no Rio de Janeiro pelo de direito, na Faculdade do Recife. É a partir desse sentimento de ruína, de desmoronamento de seu lugar social, de desfazimento dos antigos laços hierárquicos tradicionais, a partir dos quais por muito tempo sua família fora privilegiada, frente a uma modernidade que lhe parecia avassaladora, que Cascudo irá construir parte de sua subjetividade. Deste período datam as suas primeiras obras.

¹⁶⁰ Para dados biográficos de Gustavo Barroso, cf. BEZERRA, Elvia. **Gustavo Barroso**: cadeira 19, ocupante 3. Rio de Janeiro: ABL, 2009. (Série Essencial, vol. 5); e MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. **Gustavo Barroso**: um cearense “Ariano”. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria do Estado do Ceará, 2006 (Coleção Outras Histórias, vol. 43).

¹⁶¹ Como conheci Rui Barbosa. **A República**, Natal, 22 jun. 1940.

Câmara Cascudo acompanhava o trabalho de Gustavo Barroso desde pelo menos o final de 1908, quando, então com dez anos de idade, divertia-se com a leitura de *O anel mágico*, historieta infantil com texto e ilustrações de Barroso, publicada na *Tico-Tico*, primeira revista a publicar histórias em quadrinhos no Brasil. Lera *Terra de sol* aos quinze anos. Um exemplar da primeira edição do livro encontra-se na biblioteca do Instituto Ludovicus, que guarda o acervo de Cascudo, com uma assinatura datada de 1913 na contracapa. E, mesmo sete anos depois, não pôde deixar de escrever um artigo elogioso à obra e ao autor no jornal *A Imprensa*, pertencente a seu pai, onde Cascudo passou a trabalhar como jornalista em 1917.

Gustavo Barroso lhe enviava artigos escritos para revistas e jornais. Cascudo lhe retribuía o gesto. Desde logo, os jovens autores - Barroso dez anos mais velho - se tornariam amigos. Barroso endereçando a Cascudo sempre, e dedicando-lhe muitas vezes, suas publicações; Cascudo reconhecendo em Barroso um dos principais estudiosos do norte sertanejo, quando não o primeiro sistematizador do seu “folclore”, e autor de uma obra pioneira.¹⁶² Difícil dizer até que ponto a obra de Barroso influenciou a escrita de Cascudo. Sabemos que suas primeiras publicações durante a década de 1920 trazem algumas semelhanças com a escuta barrosiana.

A obra de Câmara Cascudo já nasce portadora de uma cartografia sonora do sertão, um retrato, como ele diz, “simples e natural da alma sertaneja”, e que ele resume em poucos traços, breves sonoridades que a chuva viria fazer brotar:

[Quando chove é que] se respira o ar do sertanejo, vê-se o carro do boi passar, lento e rangendo, o milharal erguendo num canto de guerra os seus pendões amarelos, as árvores enfileirarem-se majestosas, o surdo rumor do vento na caatinga, o sussurrar lento dos arroios humildes, fulgindo por entre a relva fresca, o hino dos pássaros, e estamos quase a ver passar no galope descompassado do seu cavalo, o vaqueiro todo encourado, seguido pelo cão fiel, e nos é dado mesmo de longe ouvir, quando o sol morre, o som nostálgico e dolente do aboio.¹⁶³

Nada parece escapar aos ouvidos. Tudo soa na terra úmida do sertão, como se a música ali fosse irmã do verde, de toda a vida que a água da chuva invoca. De pronto, às primeiras gotas, Cascudo pinta uma tela sonora completa, como se desejasse fechar o território sertanejo a sete chaves – sete elementos, sete substâncias de som compondo um espaço, como as sete notas diatônicas a montar a escala tonal: (1) o *carro de boi*, lento, refém de uma temporalidade

¹⁶² Cf. MOREIRA, Op. cit.

¹⁶³ CASCUDO, Luís da Câmara. **Alma Patrícia**: crítica literária. Natal: Atelier Typ. M. Vitorino, 1921, p. 118.

arrastada, contrária às velocidades modernas, de timbre áspero, como o gemido do homem sertanejo; (2) o *canto de guerra* dos pés de milho, sonoridade fálica, pronta para a peleja; (3) o *rumor do vento* na caatinga, murmurante, de timbre indeciso, carregando os segredos comezinhos, confessados ao pé-de-ouvido, e confundidos com (4) o *sussurrar dos arroios*, irrigando a relva, irrigando o ouvido, atrasando ainda mais a passagem do tempo; (5) o *hino dos pássaros*, demarcando o espaço e celebrando as árvores; (6) o *galope do cavalo*, ritmando o dia; e finalmente (7) o *aboio*, sonoridade-símbolo do sertão nortista, e mais tarde do nordestino, sinônimo de toda tristeza que o som permite, que atravessa as terras, que dilui e refaz fronteiras, e sonoriza o morrer da tarde, hora cúmplice da saudade. Como veremos, algumas dessas sonoridades acompanharão Cascudo por toda a obra.

Em Câmara Cascudo, portanto, já temos um princípio de reunião em um só quadro daqueles elementos que ainda apareciam dispersos em Barroso. Uma tendência ao compêndio anima a sua escrita. Suas primeiras obras confirmam isso. *Alma Patrícia*, publicada em 1921, é a tentativa de sistematizar uma crítica literária voltada para os autores potiguaros, tarefa a que ele dará prosseguimento na publicação seguinte, *Joio*. Os autores comentados, dezesseis homens e duas mulheres, eram todos escritores e escritoras de poesia, pois ainda não havia no circuito literário norte-rio-grandense espaço para a produção de romances¹⁶⁴.

Apesar de nascidos em municípios do Rio Grande do Norte, são apresentados por Cascudo como “nós, os nortistas”, demonstrando como a categoria Norte, além de pretender sobrepor-se à diversidade local, como acontecerá posteriormente com a ideia de Nordeste, apresentava o seu eixo deslocável, ora partindo do estado do Ceará, quando enunciado por autores como Gustavo Barroso, ora sendo transportado para o espaço potiguar, pela escrita cascudiana, ou ainda para Pernambuco. No caso deste último, em especial, a ideia de Norte será substituída pelo conceito de Nordeste principalmente a partir de 1926, com a realização do I Congresso Regionalista do Recife e o lançamento do Movimento Regionalista e Tradicionalista, liderado por Gilberto Freyre.

Em *Alma Patrícia*, Câmara Cascudo promete revelar “a voz da raça”¹⁶⁵, recolhendo as “almas sonoras de poetas, vibrando e refluindo no seio das misérias”¹⁶⁶. Seu título sugere a afirmação do sertão nortista como modelo para o ser da pátria. No trabalho de leitura de autores

¹⁶⁴ Cf. PINHEIRO, Mayara Costa. **Terra de Natal, de Ferreira Itajubá, e a permanência do romantismo**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Natal, 2012.

¹⁶⁵ CASCUDO, Op. cit., p. 177.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 167.

selecionados a partir de suas preferências estéticas, Cascudo irá encontrar vários daqueles componentes auditivos a partir dos quais forjará uma tapeçaria sonora para o sertão, apesar de estarem presentes também poetas que escrevem sobre o espaço e ambiência do litoral, como Ferreira Itajubá, autor do poema *Terra Natal*, dedicado à elaboração uma imagem romântica da capital potiguar.

Na esteira deste trabalho de coleta, *Joio*, de 1924, traz uma coletânea de artigos de literatura e crítica publicada durante aquele ano. Nesta obra, Cascudo continua a recolha daqueles que considera os principais nomes da literatura potiguar. Ele o divide em duas partes intituladas “Páginas de literatura” e “Páginas de crítica”, expressando a divisão de si, assumindo o olhar duplo de autor e de crítico, de escritor e juiz, aquele com a capacidade para escolher os principais representantes da escrita potiguar, e aquele que vem estrategicamente selecionado entre eles, para lhes fazer companhia. Se Cascudo, ao contrário de Barroso, é obrigado a retornar ao Norte, impossibilitado de escrever seu nome entre os grandes literatos do então Distrito Federal, que seja então para tornar-se o líder dentre aquelas vozes, o regente do coro que elas encarnam.

Em boa medida, essa pretensão de ascendência guiará a elaboração da obra de Câmara Cascudo em suas várias facetas. É sabido que ele pretendia para si uma visão do alto. Não à toa, ao publicar a sua *História da cidade do Natal*, em 1947, ele assumirá o ponto de vista do alvissareiro, figura anônima da Natal do século XIX, cujo ofício era, instalado no alto da torre da igreja matriz de Nossa Senhora da Apresentação, padroeira da cidade, observar a partida e a chegada dos navios¹⁶⁷. Este é o lugar de autor que ele assume: aquele com um olhar por cima dos demais, capaz de perceber com antecedência o surgimento no horizonte de grandes obras, assim como o naufrágio daqueles que considera medíocres.

Mais que isso, de lá é que ele poderá “descobrir o Brasil”, com amplitude de visão para, ao mesmo tempo, contemplar o seu passado e mirar o seu futuro, unindo o que seriam suas “raízes” ao que lhe parecia um “projeto nacional”. Posição estratégica, ainda, para uma visão tanto panorâmica quanto focada no detalhe, pois sabe-se que o alvissareiro utilizava uma luneta, com a qual podia ajustar o olho às distâncias, assim como Cascudo pretendia enxergar, pelas lentes do estudo do folclore, a ligação entre o universal e o singular, entre uma “cultura geral do homem” e o que seria particular de cada nação, as manifestações de uma dita “cultura

¹⁶⁷ Cf. ARRAIS, Raimundo. Do alto da torre da matriz, acompanhando a procissão dos mortos: Luís da Câmara Cascudo, o historiador da cidade do Natal. **Revista Espacialidades** [on line], Natal, v. 4, n. 3, 2011.

popular”¹⁶⁸.

Mas a este lugar de visão, Cascudo faz equivaler um lugar de escuta, privilegiando a dimensão sonora dos espaços para expressar a luta simbólica que o mobiliza entre a tradição e o moderno, o sertão e a cidade. Àquele lugar altaneiro do alvissareiro, localizado no alto da torre, metáfora para a melhor observação visual, corresponderá uma outra, também elaborada por ele, de matiz auditivo, pela qual ele poderia não apenas enxergar, mas *ouvir* melhor e com mais precisão os sons que agencia para elaborar uma ambiência sertaneja e nordestina. Podemos dizer que o próprio distanciamento do alvissareiro, insulado na torre, proporciona uma escuta distinta, preservada dos ruídos urbanos. Assim também, Cascudo escreve para se pôr além da auralidade comezinha, como afirma, “acima da tragédia cotidiana e barulhosa”¹⁶⁹. Nele, o som funciona como um produtor de afastamentos: espacial, temporal e social.

Ao fazer a crítica da obra de Gothardo Neto, poeta natalense comentado em *Alma patrícia*, Câmara Cascudo revela certa empatia ao falar da vida do escritor, cujo quarto em que vivia era uma “cela solitária da Trappa”, onde “o silencio era quase palpável”, de onde, “ao longe, é que se ouvia o burburinho das troças, das festinhas, de muito longe, é que vinha o som longínquo das bandas de música”¹⁷⁰. O som instaura uma espacialidade, pois percorre uma distância – “ao longe, é que se ouvia”, “de muito longe”. O som concretiza, assim, uma territorialidade, uma separação de lugares bem definidos – há o “quarto solitário da Trappa”, e há o “longe”; enquanto é, ao mesmo tempo, o fio que une os dois, que faz o poeta Gothardo sair de sua solidão para encontrar o ambiente “das troças, das festinhas”¹⁷¹.

Como Gothardo Neto, Cascudo se afirma no cenário intelectual de então pela distância, mantendo-se afastado dos grandes centros urbanos, onde concentram-se instituições e homens de letras. Como a imagem pela qual descreve aquele poeta, ele também desenvolve uma sensibilidade auditiva para assimilar o mundo à sua volta: “Auta de Souza era como Chopin”, ou, sobre a mesma autora, “Lendo-se se tem a impressão de ouvir um trecho ignorado de Haydn por uma noite de lua...”¹⁷², ou sobre a leitura do poeta Alphonsus de Guimaraens: “Em volta de

¹⁶⁸ Cf. NEVES, Margarida de Souza. **Roteiros para descobrir a alma do Brasil**: Uma leitura de Luís da Câmara Cascudo. Relatório parcial de pesquisa CNPq – 2000. Disponível em: <http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/desc/cascudo/cascudoparadescobrir.htm>. Acesso em: 5 fev. 2021.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 78.

¹⁷⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. **Alma Patrícia**: crítica literária. Natal: Atelier Typ. M. Vitorino, 1921, p. 147.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² Ibidem, p. 136.

seu nome, já por si sonante e recordador, havia o halo dos símbolos e das penumbras místicas, sons de órgãos tocados de leve por longas mãos de freiras pálidas.”¹⁷³ Aquilo que era tarefa do alvissareiro, interpretar as lonjuras com os olhos, Cascudo parecia fazer também com os ouvidos: “[...] os navios balançavam-se ao ritmo manso do rio [...]”¹⁷⁴, o mesmo rio Potengi cujo “sussurro tranquilo”¹⁷⁵ não cansa de percorrer suas páginas.

De maneira semelhante a Gustavo Barroso, que naquelas décadas iniciais do século XX fabrica um lugar para si como autor, equivalente à figura do retirante que deixa sua terra, o Norte sertanejo, para fazer sua carreira no Distrito Federal; também Cascudo, desde as suas primeiras obras, consubstancia um *eu sonoro*, forjado no cruzamento das linhas sonantes do antigo e do moderno, alter ego materializado na figura do velho contador de histórias, personagem do conto *Passado vivo*, presente em *Joio*, aquele que “pela sua voz canta-nos ao ouvido o som longínquo de um mundo, na passada alegria de um povo.”¹⁷⁶ Pois, indo no sentido contrário de Barroso, Cascudo se define como aquele que se mantém distante das estridências metropolitanas, mesmo após sua experiência de estudo malograda no Rio de Janeiro, e mesmo com seus hábitos urbanos de boêmio, aquele que respira a atmosfera de silêncio que Barroso, em seus escritos, só trazia na memória.

Câmara Cascudo nutriu desde cedo uma relação de proximidade com o silêncio. No cultivo de seu espaço literário, desenvolveu o hábito de atravessar a noite, digitando até o nascer do dia em sua máquina de escrever. E é notável através de sua narrativa como uma vida habituada à quietude noturna o tornou sensível para as emissões sonoras ao seu redor. Talvez isto explique um pouco de seu encanto pelo universo auditivo, o uso frequente de metáforas sonoras para as obras que criticava – elogios para determinada “frase sonora e sincera”, ou os “verbos altissonantes” de determinado autor, “o estampido sonoro dos [versos] alexandrinos”, “a beleza cantante”, a “eloquência sonora”, a “ressonância bravia dos verbos explosivos”, a

¹⁷³ CASCUDO, Luís da Câmara. **Joio**: páginas de literatura e crítica. Natal: Oficinas Graphics d’A Imprensa, 1924, p. 78.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 20.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 33.

¹⁷⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. **Joio**: páginas de literatura e crítica. Natal: Oficinas Graphics d’A Imprensa, 1924, p. 51.

“sinfonia verbal” e mesmo as “rajadas sonoras” de tal poeta¹⁷⁷.

Para Cascudo, essa sensibilidade auditiva estará sempre a serviço de uma caracterização do espaço que pretendia narrar. Assim é que a noite será para ele, ao mesmo tempo, lugar de exílio e de escrita; em sua intimidade com o noturno, com o *devir-noite* das coisas, do espaço, está a origem de seu fascínio pelo silêncio e, a partir deste, a emergência de uma sensibilidade auditiva voltada para o mundo sertanejo. Quando a cidade adormece e o urbano se retira, através de sua escrita, o avesso das coisas aparecem, trazendo de volta um mundo até então recolhido, silenciado, que não mais pertence à Natal de início do século XX. Esse mundo estranho é o sertão, face de impertinência diante do moderno, e aquilo que ele pretende reanimar, evocar: “Quando o sol desaparece, o último cinema escurece, quando o derradeiro bonde se recolhe, um mundo estranho, bizarro, esquisito, enche Natal de sombra, de mistério de evocação.”¹⁷⁸

Mas o que surpreende é que este mundo, antes calado, suprimido, não pode voltar a falar senão através do silêncio: “No silêncio as luzes tremulam, bocejam, oscilam, emitindo clarões bruxuleantes, pondo nas paredes traços escuros, pinceladas rubras, tintas esmaecidas de quadros flamengos.” Assim como só lhe é permitido lembrar através do esquecimento: “Uma dormência enche as ruas, de paz tranquila, duma névoa fria de esquecimento.” O texto é carregado de oximoros, alternando constantemente a narrativa entre “memória” e “esquecimento”, som e silêncio, revelando um conflito fundamental a mover a escrita de Cascudo entre o velho e o novo, o antigo e o moderno, a pedra e o aço: “No calçamento, os trilhos põem riscos d’aço no seio branco das avenidas.”¹⁷⁹

Em uma crônica presente em *Joio*, intitulada *Natal à noite*, Cascudo descreve as suas impressões entre o anoitecer e o nascer do sol, narradas por alguém de hábitos noturnos, acostumado a discernir os menores ruídos, a localizar-se mais pela audição que pela visão, a fazer da intensidade dos sons a medida das distâncias, a sentir os acontecimentos citadinos em sua dimensão auditiva, entregando por vezes a narrativa inteiramente à emergência dos sons:

A última carroça desapareceu. Uma patrulha passa. Os cavalos, inclinando o pescoço forte, com os jarretes finos, trotam. [...] O trote enche d’um rumor seco e persistente a quietude das ruas. [...] Numa curva, ouve-se ainda o surdear das patas dos cavalos. O silêncio cai. [...] Há, pelo ar, um som vago, estranho como um gemido, há pios de aves estranguladas [...].¹⁸⁰

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 16.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 16 e segs.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 17.

Câmara Cascudo escreve como quem absorve os sons ao redor, traçando suas linhas de força, apenas para reafirmar sua redoma de mutismo, demarcando na longitude dos espaços seu lugar de escuta, onde as sonoridades do cotidiano não o alcançam senão ao custo de um esforço imenso:

Muito ao longe, quase imperceptível, soa um violão. Depois uma voz garganteia. Rodam as folhas, passa o vento. O silêncio cai. Um tropel, um vozear confuso, um estridor de gargalhadas, um resfolegar aflitivo de pulmões cansados vem até nós.¹⁸¹

Em Cascudo, a imagem do silêncio funcionava como forma de resistência ao mundo moderno, aburguesado e ruidoso. Podemos dizer que Cascudo escrevia essas primeiras obras em uma época quando o regime de audibilidade, ou seja, a maneira como as pessoas ouviam o mundo, transformava-se. As referências timbrísticas passavam do natural para o artificial, sons metálicos, estridentes, cada vez mais intensos, pois precisavam competir entre si, precisavam vencer a poluição sonora que ia se formando no seio da cidade grande: o roncar dos motores de automóvel, suas buzinas, o trepidar dos bondes elétricos, as sirenes de fábricas, o vozerio aglomerado dos centros urbanos, tecnologia dos gramofones e da rádio, as campainhas, os toques dos aparelhos de telefone, que metalizavam as vozes das pessoas, que, através dele, aprendiam a se conectar através apenas dos ouvidos. “Das salas vizinhas ouvia-se o vozerio dos corretores e a tirlintinada dos telefones”¹⁸², Cascudo já escrevia em um conto de 1924. Dali a poucos anos, os jornais de várias cidades do país estarão anunciando:

OS TELEFONES AUTOMÁTICOS [...] Espere-se, então, ouvir, com o fone ao ouvido, o ‘ruído de chamada’, que é um zumbido significativo de que o aparelhamento da estação está pronto para receber a chamada. Não se deve tentar fazê-la antes de ouvir este ruído. [...] Completada a ligação [...] se a linha deste número não estiver ocupada, a campainha do telefone chamado começará a tocar, ouvindo-se no fone o ruído característico de toque. Se a linha estiver ocupada, ouvir-se-á também um ruído característico. [...] Se, depois de se fazer a ligação, se notar que alguém ‘entrou’ na linha ou se ouvir um ti-tac, no fone, isso quer dizer que alguém no outro telefone está tentando fazer uma ligação.¹⁸³

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem, p. 12.

¹⁸³ **O Estado de São Paulo**, 13 jul. 1928, p. 8.

Uma nova gramática auditiva era escrita com a mecânica moderna. Novos códigos sonoros ressignificavam ruídos, regiam as práticas da escuta. Através da audição, as pessoas estabeleciam uma nova relação com o mundo, seus novos fluxos e ritmos: “WESTCLOX – Um amigo fiel – Um despertador de confiança é o melhor auxílio para andar sempre a tempo. [...]”¹⁸⁴

Em uma sociedade com cada vez menos espaço para a quietude, para o sussurro – a obra de Cascudo está cheia deles; em um mundo ainda mobilizado pelo eco das explosões de uma guerra mundial; uma época em que o som começava a ser pensado em termos de espaço, com o surgimento das primeira emissoras de rádio, e, menos que a qualidade sonora, a nitidez ou potência dos amplificadores, o que vendia os aparelhos receptores era sua capacidade de alcance – “Radiola-28: Um receptor maravilhoso, alcança grandes distâncias, sem antena e sem terra”¹⁸⁵, prometendo, assim, verdadeiras odisséias auditivas, viajar sem sair de casa; um mundo no qual o ruído, antes evitado a todo custo pela arte musical, penetrou o método dos compositores, para ser peça de sua engenharia criativa, junto com outros elementos de ruptura com a tradição tonal que irão gradualmente marcar a chamada vanguarda do século XX (atonalismo, dodecafonismo, serialismo, ultracromatismo, microtons, sons deslizantes – *glissandi* – nuvens de aleatoriedade, indeterminação, granulação, eletricidade); Cascudo vai marcar posição indo na direção contrária, aquela da quietude que ele aprendera a apreciar em sua rotina noturna de estudioso: “Onde me achava, o silêncio era quebrado pelo som estrídulo das Remingtons e Underwoods.”¹⁸⁶ Da sua relação conflituosa com a modernidade e o ruído, de sua fuga fantasiosa do presente que o silêncio lhe proporciona, é que o discurso saudosista pode emergir, disfarçado de melodia, pois é no silêncio noturno, quando “As casas tomam um ar de quem escuta um violoncelo longínquo”¹⁸⁷, que Cascudo encontra o seu refúgio.

Entretanto, ao mesmo tempo que busca o distanciamento do que dizia ser o rumor dos centros urbanos, aproximando-se do que seria silêncio monástico do sertão, Cascudo mantém uma relação íntima com aqueles mesmos timbres que serviam de símbolo da ambiência sonora fluminense: o piano, a máquina de escrever – pois Cascudo fora estudante de piano. Aqui, como acontece com Gustavo Barroso, o autor constrói para si uma *subjetividade auditiva* idealizada, livre das influências modernizantes, refratária aos sons do mecânico, à imagem sonora de uma

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem, 13 jun. 1928.

¹⁸⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. **Joio**: páginas de literatura e crítica. Natal: Oficinas Graphics d’A Imprensa, 1924, p. 12.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 17.

época de maquinismos, de ruídos que, para alguns compositores contemporâneos seus, devém música. A este lugar de escuta e de sujeito, Cascudo vai fazer corresponder o sertão de seu passado, onde todos os poetas, inclusive ele, encontravam abrigo. A partir da elaboração simbólica da ambiência sonora deste espaço sertanejo, podemos entender muito da sonoridade e da musicalidade que Cascudo, por meio de sua obra, irá propor para o Nordeste.

Encontramos algumas pistas em poemas de Câmara Cascudo ainda na década de 1920. Alguns destes, bastante significativos quanto ao aspecto imagético sonoro dado ao sertão do Norte/Nordeste, estão presentes em uma carta enviada a Mário de Andrade, em 4 de setembro de 1925. Cascudo escreve, segundo narra na mensagem, “no meio de vaqueiros e cantadores”, onde, segundo ele, “Não há luz elétrica”, e, prossegue dizendo, “A única coisa que me lembra, e detestavelmente, o progresso, é o meu Ford que está parado debaixo do telheiro.”¹⁸⁸

Naquela altura, Cascudo já iniciara uma série de incursões pelas cidades do interior norte-rio-grandense, no intuito de anotar parlendas, ditos, desafios e outras manifestações orais das camadas populares¹⁸⁹. Muito do material registrado nesse período dará corpo à obra de maior envergadura de Cascudo no campo da pesquisa de uma dita música nordestina, o livro *Vaqueiros e Cantadores*, publicado em 1938. Não é por outro motivo que, no prefácio desta obra, Cascudo afirmará, treze anos após aquela carta a Mário: “Vivi no sertão típico, agora desaparecido. A luz elétrica não aparecera. O gramofone era um deslumbramento.” Ali, aquela pesquisa de campo, ele tratará de fazer parecer apenas uma extensão de suas próprias lembranças, como se aquele sertão, feito de silêncio e sombra, ele trouxesse de antemão, dentro de si, deixando sair (e soar) em suas noites de quietude em frente à máquina de escrever:

O material foi colhido diretamente na memória duma infância sertaneja, despreocupada e livre. Os livros, opúsculos, manuscritos, confidências, o que mais se passou posteriormente, vieram reforçar, retocando o ‘instantâneo’ que meus olhos meninos haviam fixado outrora. É o que fielmente se continha em minh’alma.¹⁹⁰

Mas voltemos a 1925. Vemos, então, como Cascudo vai definindo um lugar no tempo e no espaço para o sertão de sua infância, aquele que seria, segundo ele, a verdadeira fonte de

¹⁸⁸ Carta de Luís da Câmara Cascudo a Mário de Andrade, 4 set. 1925. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944**. São Paulo: Global, 2010. Edição do Kindle.

¹⁸⁹ O próprio Cascudo, em um artigo publicado no jornal natalense *A República*, aponta o ano de 1921 como o início de seu interesse pelo folclore e a reunião do que seriam seus “elementos para análise”. Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. Folk Lore norte rio grandense. *A República*, Natal, 21 mar. 1940.

¹⁹⁰ CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994. [1939], p. 9.

uma cultura e uma música popular no país. Lugar situado em um ponto anterior à modernidade, sem acesso à luz elétrica, sem aparelhos de tecnologia visual ou auditiva, onde, ironicamente, a única marca do moderno são os passos do próprio folclorista, impressos na forma dos rastros de seu automóvel Ford.

Curiosamente, dois dias após ao envio daquela carta, em 6 de setembro daquele ano, Cascudo publica um outro poema no *Jornal do Comércio* de Pernambuco, intitulado *Shimmy*, com a dedicatória “Para Mário de Andrade”¹⁹¹. O título é uma referência ao estilo de dança homônimo, que ganhou popularidade internacional na passagem das décadas 1910-20, cuja principal característica é o chacoalhar de ombros, e que Cascudo utiliza no poema como metáfora para o sacolejar dos passageiros durante a movimentação do automóvel. Se imaginarmos as condições das estradas que o folclorista natalense precisava percorrer naquelas viagens ao interior do estado no início do século XX, é bem possível que a inspiração para o poema tenha vindo justo por ocasião daquelas pesquisas de campo, em que a figura de Mário de Andrade emerge para Cascudo, ao mesmo tempo, como companhia imaginária e como representante da modernidade.

Quando o próprio Mário de Andrade estiver rodando por aquelas estradas, muitas vezes com Cascudo ao seu lado, naquela que chama sua “viagem etnográfica” por estados do Nordeste, em 1928-29, ele também escreverá sobre o balanço do automóvel, como um bailado entre o que seria o antigo e o novo: “a Oldsmobile rola por essas estradas. Às vezes dança umas valsas desengonçadas.”¹⁹²

Daquele ambiente bucólico, entre “vaqueiros e cantadores”, é que Cascudo envia ao amigo Mário de Andrade, na citada carta de 5 de setembro, três poemas, versos que se pretendem descritivos da paisagem local. Se na mensagem ele afirma que “Não posso mandar-lhe fotografias dessa terra admirável”¹⁹³, havia pouco mais de dois meses, recebera uma carta de Mário agradecendo-lhe o envio de três fotografias, incluindo as de um “campeiro vestido de couro” e um “maravilhoso cacto”¹⁹⁴. Estaria, pois, Cascudo sem sua câmera quando que escreve naquele outro momento, ou preferiu que os poemas escritos fizessem por completo o papel das fotografias? Aqui, só podemos conjecturar.

¹⁹¹ **Jornal do Commercio**, Recife, 6 set. 1925. Cascudo havia enviado o poema para Mário de Andrade em uma carta de 10 de junho daquele ano.

¹⁹² ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 223.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Carta de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo, 26 jun.. 1925. In: MORAES, Op. cit.

Intitulados 1, 2 e 3, como que estabelecendo uma cumplicidade cronológica, ou de temática, complementando-se para montar um mesmo quadro, eles principiam dizendo:

Tarde morrendo em vermelho
e o ouro
do Sol se refletindo no espelho
do açude.

No limiar entre o dia e a noite, Cascudo fixa a fronteira de seu território sertão, fazendo-o irmão do entardecer, deste momento limbo, signo do desfazimento, da finitude, por isso mesmo, da saudade; hora de despedida, de partida, das variadas imagens do dizer adeus. Talvez Cascudo tenha se inspirado na poesia do português Antônio Nobre, seu poeta predileto, em cuja obra *Despedidas*, publicada em 1902, o pôr do sol é uma personagem constante, emblema da melancolia, onde as tardes são sinônimo de saudade: “Crepúsculos são tristezas!”¹⁹⁵. Esta imagem do tarde-noite se repetirá, ressoando no poema 2:

Tardinha, tardinha
serenamente
cai a sombra do alto
céu azul.

Indo tocar também os primeiros versos do poema 3, concluindo aquela pintura do sertão, em vermelho e dourado, com a tinta escorrendo do céu ao solo:

O chão é seco e vermelho, é vermelho
o caminho entre o amarelo do panasco.
As pedras brancas vão surgindo como frades
de pedra-branca na vermelha estrada.
Sol de chapa!

A esta temporalidade pré-moderna, a esta espacialidade arenosa, barrenta, pedregosa, de passo difícil, corresponderia uma audibilidade, que aparece no poema 2:

E o sossego nos capoeirões.
E o aboio no ar...
Tardinha, tardinha
No silêncio, o grito
das seriemas fugindo...

Vemos nascendo aqui, algo que já se insinuara antes, as notas do acorde-sertão de

¹⁹⁵ NOBRE, Antonio. **Despedidas**. Versão do site The Gutenberg Project. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/27535/27535-h/27535-h.htm>. Acesso em 09 fev. 2021.

Cascudo: entardecer, aboio, silêncio. Por toda a sua obra ele irá ressoar, ora como canto de saudade, a ouvir-se nestes versos enviados em carta (“E no galho escuro da oiticica/ sinistra, solitária, branca,/ a Mãe-da-Lua canta...”¹⁹⁶), ora como grito de revolta, a denunciar o que afirmará ser um outro tipo de silenciamento do sertão nordestino, aquele causado pela aurora da modernidade (“O caminhão matou o ‘comboio’, lento, tranquilo, trazendo fardos, dirigido pela ‘madrinha, tangido pelas cantigas dos comboeiros.”¹⁹⁷). Como discutirei mais à frente, para Cascudo, a modernidade teria calado o sertão, secado a música que escorria pelas beiras da estrada, vinda das rodas dos carros de boi ou da melodia do aboiador conduzindo o gado.

Essas imagens poéticas, porém, já circulavam entre os folcloristas do sertão, que trocavam textos entre si, como era o caso de Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, sendo impossível dizer quem foi seu primeiro articulador. Em 1922, por exemplo, em um dos contos reunidos no livro *Mula sem cabeça*, Barroso já narrava o fim de tarde no espaço do sertão, misturando as cores do poente com o timbre do aboio:

Toda vez que o sol começava a esconder seus raios por trás do mais alto cocuruto da serra dos Negros, sabia-se na fazenda de Santa Monica que eram cinco horas da tarde. E logo o vaqueiro Macario da Purificação, cujo único relógio era o sol, atravessava o largo terreiro com seu entrançado peia-boi [chicote] na mão e ia sentar-se nos últimos três paus da porteira, que corria para aquele fim. Ali começava a aboiar numa toada dormente, longa e vibrante, que subia saudosamente no espaço e perdia-se ao longe, no eco dos telhados e dos mocosais.¹⁹⁸

A própria “mula-sem-cabeça”, que dá título à obra, figura lendária da cultura oral de várias regiões do país, bastante citada pelos estudiosos do folclore, entre eles, Cascudo e Barroso¹⁹⁹, teria seu aparecimento associado à hora do pôr do sol, momento de todos os medos e todos os sonhos, horário também de recolha das reses, de fechamento das porteiras e do ciclo diário de trabalho no campo, imagem cíclica do tempo, segunda a qual o “único relógio era o sol”, e que o chamado do aboio passa a simbolizar, assimilado na escrita destes folcloristas como *canto-síntese* de um pretenso etos sertanejo e nordestino. Ressoando uma nota que vibra por simpatia entre os textos dos folcloristas, o quadro sonoro reunindo poente, saudade e aboio

¹⁹⁶ Carta de Luís da Câmara Cascudo a Mário de Andrade, 4 set. 1925. In: MORAES, Op. cit.

¹⁹⁷ CASCUDO, Op. cit., p. 9.

¹⁹⁸ BARROSO, Gustavo (João do Norte). **Mula sem cabeça**. São Paulo: Olegario Ribeiro, 1922, p. 5.

¹⁹⁹ Respectivamente nas obras *Geografia dos mitos brasileiros*, de 1947, e *O sertão e o mundo*, de 1923. Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2012 [1947]; e BARROSO, Gustavo. **O sertão e o mundo**. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro: 1923.

alinhava em um mesmo lugar, respectivamente, elementos de uma visibilidade, uma dizibilidade e uma audibilidade do território sertão:

Vicejam as plantações feitas em Dezembro e Janeiro com as primeiras ‘chuvadas’. Os currais enchem-se das vacas leiteiras que acordam a urrar pela manhã cedo. Ao pôr do sol, o vaqueiro chama-as para o pasto, sentado nos paus da porteira, aboiando num tom dolente e longo, que se eleva no alto, ecoa nos pedregais, e se funde cheio de doce saudade, esmaecendo na grande melancolia da tarde.²⁰⁰

Em outro lugar desta tese, veremos como Mário de Andrade, ao escrever as crônicas para uma série intitulada *Vida de Cantador*, publicada entre agosto e setembro de 1943 no jornal *Folha da Manhã*, de São Paulo, fecha sua narrativa com uma cena bastante semelhante às descritas acima, com a sua personagem, um retirante, nesta altura, já definido como nordestino, tendo saído do sertão em direção a São Paulo, terminando a vida com um grito derradeiro de aboiado, como se toda história, todo percurso das pessoas nascidas no Nordeste devesse impreterivelmente terminar de volta ao mesmo ponto, ao mesmo *canto*²⁰¹.

Mas voltemos àqueles versos escritos por Câmara Cascudo em carta ao amigo Mário de Andrade. Eles guardam, além de uma figuração imagético-sonora do sertão, também ressonâncias políticas. Enviados em 4 de setembro de 1925, às vésperas do aniversário da Independência do Brasil, eles são uma declaração, um posicionamento estratégico dentro do embate discursivo sobre onde se localizaria o centro simbólico da nação. Sabe-se que enquanto lia aquela carta, Mário de Andrade estava de posse também do programa-convite do Primeiro Congresso Regionalista do Nordeste, a se realizar em Recife, entre os dias 7 e 15 de dezembro daquele ano. Assinado por Gilberto Freyre e Odilon Nestor, idealizadores do evento, o documento havia sido enviado a Mário por Cascudo em 22 de agosto.

Mário de Andrade, em breve, estaria se posicionando contra o regionalismo de Freyre, entre outros motivos, cioso de manter o controle sobre o discurso significador do Brasil. Cascudo, por sua vez, chegará a participar do Movimento Regionalista em seus anos iniciais, mas terminará por manter uma relação distanciada com Freyre, percebendo no sociólogo pernambucano uma figura concorrente a ocupar o lugar de maior pensador do Nordeste. Por isso também, a ambiência sonora invocada por Cascudo em sua obra será a do sertão, primeiro

²⁰⁰ BARROSO, Gustavo (João do Norte). **Terra de sol**: natureza e costumes do norte. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguiar, 1912, p. 44.

²⁰¹ Mário de Andrade escreve *Vida de Cantador* após sua viagem a estados do Nordeste, em 1928-29, inspirado no cantador de cocos Chico Antônio, quem o musicólogo paulistano conhece durante sua passagem pelo Rio Grande do Norte. Este encontro e seus desdobramentos são tratados no capítulo III.

do Norte, depois do Nordeste, extraindo de lá as imagens que pretende extravasar para todo o país – como contraponto ao espaço do litoral e da Zona da Mata, onde Gilberto Freyre localiza o que seria o motor da civilização nacional, as elites açucareiras pernambucanas²⁰². Apesar de dialogarem em vários momentos, cada um daqueles autores escolherá um lugar distinto de onde pretendem fazer soar a nação: o sertão norte-rio-grandense, a zona da mata pernambucana, a São Paulo modernista.

Seguindo o fio cronológico do universo das obras de Câmara Cascudo²⁰³, pode-se apontar um opúsculo publicado em 1934 como uma outra tentativa de materialização, pela escrita, daquele espaço sertanejo, agora já associado ao conceito de Nordeste, a partir de sua sonoridade. *Viajando o sertão* reúne as crônicas da viagem realizada em maio daquele ano, a convite do então Interventor Mário Câmara, por cidades do interior do Rio Grande do Norte. Naquela altura, Cascudo ocupava o cargo de Chefe Provincial do Integralismo no Rio Grande do Norte²⁰⁴. Mas se Cascudo escrevia então mobilizado pelo ambiente belicoso pós-1930, que cobrava posicionamento dos atores intelectuais quanto ao caminho a ser seguido pelo Brasil; se sua afinidade com os ideais da Ação Integralista Brasileira nascera de sua busca por uma espécie de renovação social e espiritual do povo brasileiro – e para Cascudo esta renovação deveria vir do que seriam as raízes sertanejas e nordestinas da nação – aquele livro, naquele momento, constata um pavor: o sertão se modernizava.²⁰⁵

Talvez isto ajude a explicar o evidente o mau humor do autor ao escrever aquelas páginas: “Por mim, não escreveria nada. Creio que não interessaria a ninguém saber se gostei ou não das terras que visitei.”²⁰⁶ Apresentando, desde o início, os temas que pretende tratar, algumas imagens que vira durante a viagem e às quais busca dar destaque – “Os portões dos

²⁰² Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Mãos negras, mentes gregas: as narrativas de Luís da Câmara Cascudo sobre as religiões afro-brasileiras. **Revista Esboços**, Volume 17, Nº 23, pp. 9-30 — UFSC, 2010.

²⁰³ Luís da Câmara Cascudo publicou mais de 150 títulos.

²⁰⁴ O livro *Viajando o Sertão* é o único em que Câmara Cascudo manifesta sua ligação com o movimento integralista. Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. **Viajando o sertão**. 4 ed. São Paulo: Global, 2009 [1934]. Edição digital.

²⁰⁵ Cf. RAMOS, Isabel Tebyriçá. Sertão verde: as cores do integralismo no Rio Grande do Norte. In: **Modernos Descobrimentos do Brasil**. Disponível em: <http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/desc/cascudo/frame.htm>. Acesso em: 15 fev. 2021.

²⁰⁶ CASCUDO, Op. cit.

cemitérios”, segundo ele, “reminiscências do barroco jesuítico”, a “lâmpada [lustre] maravilhosa da Igreja [...] trabalhada em estilo rococó”, ou ainda “A chapada do Apodi [...] de beleza fulgurante” – não demora para que Cascudo expresse sua decepção com aquilo que chama de “a fúria modernizadora dos estetas”, que estaria promovendo a reforma de igrejas, a substituição dos “santos de madeira pelos santos de gesso”; ou com a presença na mesa, em algumas residências visitadas, de produtos como o “Toddy” e o “Quaker Oats”, marcas americanas de achocolatado, ou pratos como uma salada de alface, um peru ao forno e a “‘mayonese’ de peixe”; com a construção de campos de “football” onde antes só havia espaço para as “vaquejadas de apartação”; com a construção das rodovias diluindo “a fisionomia” do sertão; com a modificação de sua linguagem, ocasionada pelo contato com o litoral; com a presença de jornais do Rio e de São Paulo; até mesmo com o gado “estrangeiro invadindo os pastos”, promovida a mistura de raças pelas técnicas veterinárias, pois segundo Cascudo, “Todo este gado não atende à magia melódica do aboio, à trilha sonora que, outrora, os vaqueiros desenhavam no ar, sugestionando a boiada vagarosa.”²⁰⁷

Para corroborar seu discurso alarmista, o método utilizado por Cascudo para a composição das crônicas do livro consiste em apresentar o que seria um elemento (“tema”) da cultura sertaneja, seguido de uma pequena história de seu surgimento – geralmente ligado ao passado medieval ibérico ou à antiguidade clássica –, para em seguida apontar um vício moderno que pretensamente o estaria ameaçando. Todo o texto é atravessado por um estro saudosista, onde a dimensão auditiva novamente se sobrepõe:

Onde estão as danças do sertão de outrora? A valsa Viana (varsoviana), a **mazurca**, a **polca** em que a gente pulava que era um gosto, os **xotes**, abrindo e fechando, como um leque, a quadrilha estridente sempre errada, com o par marcante chistoso, puxando fogo, dando berros de comando [...] Onde pairam essas danças que dancei? Agora é o fox, sincopado, arritmico, disfônico, a marchinha pernambucana escrita nos nervos elétricos dos moços, o choro carioca, lento, dengoso, remorado e sensual. Olho os rapazes e moças que passam, muito sérios, ciosos do ritmo, com uma naturalidade de quem não conhece outro gênero de suar a camisa. O melhor para mim é sair.²⁰⁸

Como todo arquiteto das origens, Câmara Cascudo escreve em nome de uma pretensa continuidade interrompida, “as danças de outrora”, como se estas houvessem estado presentes, desde sempre, além de em sua memória, nos espaços que visita, antes de serem expulsas pelos

²⁰⁷ CASCUDO, Op. cit.

²⁰⁸ Ibidem.

gêneros musicais modernos. Na verdade, Cascudo cita como sendo as “danças que dancei” ritmos que, havia menos de um século, eram eles próprios novidades chegadas da Europa, a encantar os ouvidos desde os salões aristocráticos até os bailes das camadas populares, e a chocar os olhos de uma sociedade, em geral, não acostumada à proximidade entre os corpos promovida por aqueles estilos dançantes.

Tanto a mazurca quanto a polca e o “xote” – corruptela de *schottish*, de origem alemã – chegaram ao Brasil, em meados do século XIX, como parte da constelação de ritmos dançantes que, junto com a valsa, frequentaram os salões, notadamente ocidentais, até o início do século XX. A polca, em especial, fez bastante sucesso desde que estreou, nos meados da década de 1840, em teatros do Rio de Janeiro. Dois exemplos retirados da literatura, um russo e outro brasileiro, demonstram a penetração da polca no imaginário social, no mundo europeu e no Brasil, além do afeto que ela gerou nos corpos e o caráter de atualidade que ela representou, ao contrário do que pretende a escrita cascudiana.

O primeiro exemplo está no conto *O duplo*, de Fiodor Dostoiévski, publicado em 1846, cinco anos após a introdução da dança em São Petersburgo, onde se passa a história: “De repente, sem quê nem para quê, a implacável orquestra fez rebentar uma polca. Tudo desandou, foi um vendaval só... [...] Os espectadores se aglomeravam curiosos e eufóricos para contemplar as dançarinas da polca – uma dança interessante, nova, da moda, que deixava todos tontos.”²⁰⁹ Vale dizer que nesta narrativa a música é o elemento catalizador da ação. Se a personagem central, Golyádkin, tem o encontro decisivo com Clara Olsúfiévna, se encontra a coragem para estender-lhe a mão e pedir uma contradança, gerando a sua expulsão do baile e a consequente crise íntima que será central para a história, é porque momentos antes a polca tocada havia insuflado os afetos de todos.

O segundo exemplo nos traz um Rio de Janeiro já obcecado pelo ritmo de origem europeia, pela escrita de Machado de Assis. O compositor Pestana se tortura por, a partir de determinado momento em sua carreira, não conseguir compor outro gênero de música que não o da polca, mania do momento. Buscando inspiração nas obras de compositores então representantes da música de concerto, símbolo da aristocracia²¹⁰, como os alemães Mozart, Beethoven, Schumann, ou no amor da esposa doente, e mesmo na dor de sua posterior perda,

²⁰⁹ DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **O duplo**: poema petersburguense. São Paulo: Editora 34, 2013 [1846], p. 60.

²¹⁰ Lembremos que o Instituto Nacional de Música fora criado em 1890 (pouco antes da publicação deste conto de Machado de Assis, de 1896) para substituir o anterior Conservatório de Música, e que entorno daquela nova instituição iria se desenvolver o gosto pelo sinfonismo, oriundo principalmente da música alemã, em oposição ao estilo operístico dominante durante as décadas anteriores.

Pestana termina seus dias deixando como herança duas polcas a serem lançadas por seu editor²¹¹.

Irritado, Cascudo descreve um sertão atualizado com as novidades em música, um sertão que ressoa o *agora*, que logra adaptar os antigos passos de dança com os novos ritmos: “Para dançar, dançam o que se dança no litoral. Valsas, polcas, xotes, quadrilhas, tangos, agora maxixes, fox, rags e até rancheiras que adaptaram às corridinhas da saudosa polca pulada.”²¹²

Areia Branca. Bem diversa da que conheci em minha meninice. Ruas, praças, luz elétrica, [...] vitrola com discos ‘clássicos’ [...], vaga audição de modinhas que alguém canta estentoricamente ao violão, gemente e romântico.²¹³

Diante do apagamento daqueles hábitos de outrora, do silenciamento daquelas camadas de som, a natureza emerge como último bastião de uma sonoridade perdida. O ideal de sonoridade pastoril funciona, então, como uma cama em comum onde possam deitar-se todas as escutas; lugar sereno, de harmonia consonante, contra a sobrevivência do qual viriam atuar as melodias gritantes produzidas pela parafernália eletrônica moderna²¹⁴:

Em Patu a serra impressiona. É duma imponência selvagem, meio desnuda, silenciosa, como guardando mistérios de lutas e de tesouros escondidos. O eco repercute a voz humana como multiplicando-a num megafone natural e enorme. Ipa-tu, por Iba-tu, possivelmente seria seu nome indígena, bem próprio topônimo para os mistérios da ressonância.

Temos, então, o tratamento romântico dado aos sons do universo natural: “os riachos fulvos e rumorosos que desciam cantando nas areias”²¹⁵; “Vinte metros além a linha d’água se espraia, tão volumosa e cantante [...]”; “As andorinhas passam, inúmeras, povoando o ar de sonoridades [...]”²¹⁶. A terra, as águas, os bichos são testemunhas de uma música que, agora, apenas os ouvidos mais sensíveis são capazes de reter.

Esta relação romântica com os espaços explica em parte a identificação tanto de

²¹¹ Cf. ASSIS, Machado de. Um homem célebre. In: _____. **Obra completa**, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Sobre a chegada da polca, mazurca e *schottish* no Brasil ver SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

²¹² CASCUDO, Op. cit.

²¹³ Ibidem.

²¹⁴ Sobre o uso mumificante dos mitos, ver BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem.

Câmara Cascudo como de Gustavo Barroso com a música de Richard Wagner. Pois nela encontramos muito daquilo que será retomado pelos panteísmos, na virada dos séculos XIX-XX: os simbolismos antigos, a ambientação em espaços tidos como naturais, longe das concentrações urbanas, como rios, cavernas, montanhas, florestas, toda uma mitologia da natureza, imagens primaveris a carregar o peso de várias histórias, os mitos da Arcádia, suas promessas de redenção e fuga da sociedade industrial, associações reverberadas a reestabelecer um senso de comunhão social, que teria se perdido com a ascensão do individualismo moderno²¹⁷. Para Cascudo, o sertão nordestino seria o palco de onde viria a surgir a personagem de uma ópera wagneriana:

Cerro Corá é uma surpresa. Povoado claro, com instalação elétrica, escola, capela, comércio, residências amplas e com um ar leve e frio que lembra Teresópolis, encantou-nos. Derredor o panorama desdobra-se em perspectivas indefinidas esperando, numa preparação de trama musical, que surja Lohengrin.²¹⁸

Se dentro do turbilhão de novidades estéticas e sonoras no início do século XX, a obra de Wagner será tomada, na Alemanha, como refúgio para os ouvidos reacionários, fosse contra os experimentos atonais, ou contra a invasão estrangeira de estilos popularescos como o jazz e o blues; no Brasil, para ouvidos como os de Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, a reação será semelhante. Em uma carta destinada a Mário de Andrade, datada de 8 de junho de 1931, Cascudo se queixa de uma “novidade” que surgira na cidade: “[Agora] temos dois cinemas sonoros, falados, sincronizados, bailados etc. Ai de mim... Até Al Jolson chegou a Natal.”²¹⁹

Natural da Lituânia, Al Jolson fizera carreira durante as décadas de 1910-20 atuando e cantando em comédias no cinema americano e espetáculos da Broadway. Havia ao menos quatro anos, ganhara fama internacional com o filme *The jazz singer* [O cantor de jazz], considerada a primeira película de longa duração a apresentar diálogo e canto sincronizados com as imagens. Cascudo provavelmente se referia a esse filme, que estreara nas salas de cinema brasileiras em janeiro de 1930.²²⁰ A chegada do cinema com áudio foi um acontecimento sonoro na capital

²¹⁷ Para pensar as camadas discursivas elaboradas sobre a natureza, cf. SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

²¹⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. cit.

²¹⁹ Carta a Mário de Andrade, 8 jan. 1931. In: MORAES, Op. cit.

²²⁰ O primeiro e supremo superfilme sonoro – Cantado, musicado e sincronizado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 jan. 1930, p. 54.

norte-rio-grandense. Mas Cascudo parece querer tranquilizar Mário ao dizer logo em seguida que – longe do cinema, provavelmente – ocupará suas férias “em estudar feitiçaria e pajelança”. Sua escuta está voltada, como a dos alemães wagnerianos do mesmo período, aos cantos de um passado pretensamente “tradicional”.



Figura 2: Anúncio do filme *A queda da monarquia austriaca*, estreado no Brasil em junho de 1928. Na imagem, o jazz, representado pelo saxofone, instrumento característico do estilo, e a voluptuosidade da mulher. No imaginário reacionário da época, música moderna e conquistas como o voto feminino se aliavam para a derrubada dos valores tradicionais, simbolizados pela coroa em queda e no cetro partido. Fonte: *O Estado de São Paulo*, 13 jun. 1928.

Tudo isso ecoava na invocação feita por Câmara Cascudo para que do sertão norte-rio-grandense “surja Lohengrin”, personagem-título de uma das óperas de Richard Wagner mais célebres e executadas no Brasil, nas primeiras décadas do século XX.

A narrativa de *Lohengrin* é ambientada, como a maioria das obras de Wagner, no contexto das lutas medievais pelo poder dentro do Sacro Império Romano-Germânico. Um perigo estrangeiro abre a trama: os exércitos húngaros ameaçam invadir o Império, e é preciso unir os povos germânicos em torno de sua defesa. Mas uma intriga divide um dos estados, o ducado de Brabante, onde um dos condes, Friedrich von Telramund, acusa Elsa de Brabante de assassinar o próprio irmão, Gottfried, herdeiro natural do ducado, reclamando para si a sua sucessão e impedindo assim a sua usurpação pela assassina. A disputa pela sucessão está instaurada e o velho costume de julgamento por combate é acionado. Elsa ora por um enviado que a defenda e, assim, um guerreiro cujo nome deve ser mantido em segredo assume a sua defesa. Ele vence o duelo. Telramund está humilhado. Ortrud, sua esposa, ao contrário, acredita, por meio da feitiçaria, poder vingar sua derrota e inspira ânimo em Telramund. Daí por diante, uma série de artimanhas, traições e golpes de lado a lado irromperão no correr da narrativa, antes da revelação do misterioso guerreiro, o próprio Lohengrin, um dos cavaleiros encarregados da

guarda do Santo Graal. Isto explicaria os seus excepcionais poderes, que levarão a um desenlace surpreendente e ao retorno do verdadeiro Duque de Brabante...

Recomenda-se ao leitor ouvir as mais de três horas e meia de espetáculo audiovisual, pois em Richard Wagner a espessura acústica da obra tem tanta importância quanto a textual. A sequência harmônica acompanha de perto as reviravoltas da trama, recriando o clima, desenvolvendo o drama, dando uma *identidade sonora* às personagens.²²¹

No geral, *Lohengrin* conta a história de um império ameaçado por um inimigo externo, e cuja única defesa depende da sua união interna, pois apenas restaurada a liderança em Brabante, este poderá se reunir aos demais estados para lutar contra o perigo invasor. Estreada em 1850, antes da unificação alemã, compreende-se que a obra encante os ouvidos nacionalistas e integralistas de Cascudo e Barroso. Muito do que eles próprios pensam para o Brasil poderia ser projetado naquela ópera do século anterior: uma lenda pretensamente nascida do “povo”, que é tornada música para a constituição de uma nação.

Lembremos aqui o conjunto da paranoia integralista, do medo constante de uma invasão do país por obscuras forças estrangeiras, alimentado inclusive por diversas obras de Gustavo Barroso, nas quais o judeu aparece como culpado principal. Lembremos ainda o propalado plano Cohen, invenção que reúne todas essas fantasias, delírio segundo o qual uma potência externa estaria pronta para tomar a nação, com a ideia de que existiriam traidores internos.

Assim, Câmara Cascudo segue preparando o morto, esculpindo as formas de um silêncio cujo contramolde irá apresentar por completo em uma obra posterior, mas que aqui já deixa transparecer em suas linhas principais: “A impressão geral da música sertaneja só se pode ter ouvindo cantadores.”²²² Para Cascudo, na sonoridade dos cantadores sertanejos do Nordeste estaria a resposta para uma música que pudesse dizer-se nacional, e o seu silenciamento, para o qual alerta, implicaria no desaparecimento do próprio sertão: “O Sertão perdeu seus cantadores. A vida transformou-se. As rodovias levam facilmente as charangas dum para outro

²²¹ Segundo o biógrafo Ian Kershaw, *Lohengrin* foi a primeira ópera de Wagner assistida por Adolf Hitler, e até o final de sua vida continuará sua predileta. Sua música, ainda aquém dos experimentos mais ousados de Wagner, está dentro do campo tonal e segue as convenções estilísticas da ópera clássica, soluções como trompetes soando para anunciar o combate: o timbre delicado dos oboés e das flautas para anunciar a chegada dos anjos, a fanfarra de metais para enaltecer a vitória de *Lohengrin*. Isto ajuda a explicar a sua grande aceitação pelos ouvidos mais tradicionais ainda nos primeiros anos do século XX. Além disso, a *Marcha nupcial*, composta para a cena do casamento entre Elsa e Lohengrin, passará das salas de concerto aos altares da igreja na celebração do matrimônio, e daí para os meios populares, através da paródia conhecida pelas palavras iniciais “Com quem será...?”. Cf. KERSHAW, Ian. **Hitler**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

²²² Ibidem.

povoado. As vitrolas clangoram os foxes de Donalson e de Youmans.”²²³

Não que essa avaliação fosse recente para Cascudo. Mais de dez anos antes, quando escreve artigos elogiosos para o livro *Cantadores*, publicado por Leonardo Mota em 1921, ele elogia o gesto de rememoração do autor em nome de um “sertão esquecido e bravio”²²⁴, onde cada vez mais “Os cantadores decrescem”²²⁵. Nisto, Cascudo encontra ressonância de suas ideias e de sua sensibilidade em Mota, para quem “a Civilização tem penetrado as terras interiores, matando paulatinamente as velhas tradições que tanto encantaram os comentadores de nossa vida primitiva.”²²⁶ Porém, ironicamente, pouco encontramos da sonoridade dos cantadores na escrita de Leonardo Mota. Assim como acontece com a obra de Gustavo Barroso, *Ao som da viola*, publicada no mesmo ano, a indicação do timbre do instrumento funciona como um legitimador da fala do folclorista, asseverando a sua presença junto aos artistas populares. Como ele afirma em uma obra posterior: “Tudo quanto digo já foi por mim visto e ouvido *in loco*, ao pé das violas [...]”²²⁷

Se Leonardo Mota publica seu livro por uma editora do Rio de Janeiro, buscando, assim como Gustavo Barroso, inserir-se na chamada “república das letras”, ele vai realçar o aspecto literário de suas pesquisas, utilizando para os cantadores termos ligados a uma cultura literária oral do Ocidente: “troveiros”, “rapsodos sertanejos”, “aedos”. O subtítulo de sua obra já revela muito neste sentido: “Poesia e linguagem do sertão cearense”. Menos que a dimensão sonora da prática da cantoria, Leonardo Mota enfatiza, além dos versos anotados, a imagem visual dos cantadores que entrevista, fazendo com que, em sua primeira edição, o texto do livro viesse acompanhado de registros fotográficos do autor ao lado dos artistas, produzindo uma imagética que parece dizer mais de si do que dos cantores sertanejos: Mota sempre postado de pé, junto aos cantadores sentados, emulando a superioridade intelectual do autor, a preocupação de, apesar de toda admiração confessa por aqueles homens, nunca se deixar ver no mesmo nível que eles, assim como, talvez, um recurso compensatório para o sentimento de rebaixamento provocado pela decadência financeira que atingira sua família²²⁸.

²²³ Ibidem.

²²⁴ **A Imprensa**, Natal, 22 jan. 1922.

²²⁵ **Diário de Pernambuco**, Recife, 16 set. 1924.

²²⁶ MOTA, Leonardo. **Cantadores**: poesia e linguagem do sertão cearense. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921, p. 14.

²²⁷ MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte**. 4ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976 [1925], p. 6.

²²⁸ Sobre a influência da debacle social na construção da obra dos folcloristas do Nordeste, cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

Será preciso esperar a publicação de *Vaqueiros e Cantadores*, de Cascudo, dezoito anos mais tarde, para termos, segundo o próprio autor, uma noção aproximada do som do canto dito sertanejo: “É uma pequena documentação real [o material que trago neste livro] e positivamente honesta, mas sua fidelidade às nuances da entonação e da nasalação sertaneja está nos limites do possível.”²²⁹

Sabemos que ele idealizou o livro por muitos anos. Publicado em 1939, em uma carta a Mário de Andrade datada do final de 1925, Cascudo declara já o haver “pronto há 15 meses”²³⁰. Nesta obra, além de contos, Cascudo apresenta um “documentário” de temas e cantos anotados em seus encontros com cantadores. Para tanto, solicita ao músico Waldemar de Almeida a transcrição das melodias que ele, Cascudo, escutara em suas andanças. Temos então, em *Vaqueiros e cantadores*, uma transcrição da transcrição, isto é, a notação musical elaborada por Waldemar de Almeida de uma melodia solfejada por Cascudo a partir de sua memória auditiva.

O fascínio pela música dos cantadores, portanto, atravessa toda a obra de Câmara Cascudo. Aquilo que para muitos será narrado em termos de dizeres, de imagens plásticas, de conceitos sociológicos, isto é, o embate entre a “tradição” e a modernidade, será, para o folclorista natalense, expresso também através da escuta, da contraposição de ambiências e sonoridades conflitantes. Cascudo escreve para fazer ressoar a voz dos cantadores, os baiões de viola, as cantigas dos comboieiros, recolhidos em suas memórias, em suas andanças. “O cantador recuou ante a radiola, a vitrola, o cinema, a revista ilustrada. [...] [Mas sobrevivem] nas vilas, nas feiras, nas festas das fazendas.”²³¹ Nestes lugares, e já trabalhando com o conceito de Nordeste, Cascudo vai buscar a redenção de uma espacialidade ancestral em que o som aparece, ao mesmo tempo, como testemunha e arquivo.

²²⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994 [1939], P. 11.

²³⁰ Carta de Luís da Câmara Cascudo a Mário de Andrade, 30 dez. 1925. In: MORAES, Op. cit.

²³¹ CASCUDO, Op. cit., p. 10

2.6 Os donos do canto

Toda a análise empreendida em *Vaqueiros e cantadores* parte de uma tese central: o cantor nordestino seria uma reminiscência do antigo cantor pastoril grego e, partindo dele, também dos trovadores medievais, seus descendentes. Todas as demais afirmações – a simplicidade melódica, a rusticidade dos versos, a sujeição da música ao ritmo poético, a proeminência do canto sobre o acompanhamento instrumental, a preocupação com a métrica – vão no sentido de locupletar essa imagem do cantador-herdeiro-da-música-grega que Cascudo se dedica a engendrar.

Como ocorre em Gustavo Barroso, é bastante presente em Cascudo o mote de um retorno à romanidade ou grecidade antigas, a uma maneira clássica de ver o mundo, a uma narrativa mítica, inspirada nas formas poéticas das pastorais e éclogas, que são por seu turno um desejo de retorno ao seio da natureza, aos domínios de Pan e Fauno. Em boa medida, tratava-se de imobilizar a história, deter seu movimento corrosivo dos costumes; estratégia de ressignificação do mundo quando os códigos e os espaços sensíveis começam a mudar, quando a reorganização dos sentidos possíveis no interior de uma realidade desafiava a compreensão.

É neste sentido que Cascudo escreve uma hagiografia do cantador sertanejo, uma história do que seria sua linhagem secular, sintoma de sua relação saudosista com o tempo, e com as imagens de um passado idílico. Lembremos que Cascudo tinha predileção pela poesia de António Nobre, cuja obra firma o discurso em torno da saudade como elemento definidor da nacionalidade portuguesa. Em boa medida, a fusão entre o discurso da identidade nacional e o sentimento saudosista será assimilado por Cascudo, implicando em sua obra a elaboração narrativa do passado como um refúgio do presente, um lugar seguro habitado por imagens do Parnaso.²³² Daí, a sua leitura mistificadora da história nacional, elaborada a partir do Nordeste. Cascudo será citado, inclusive, por Juanito de Souza Brandão como um dos especialistas, ao lado de autores como Otto Rank, Claude Lévi-Strauss, George Dumézil, Mircea Eliade e outros, que promoveram uma reabilitação do mito clássico como instrumento para pensar os fenômenos sociais.²³³

De fato, como o próprio Cascudo assume no prefácio à publicação de *Geografia dos*

²³² Para pensar a saudade e suas implicações sobre a fabricação das identidades nacionais em Portugal e no Brasil, cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. In: ERTZOGUE, Marina Haizenreder; PARENTE, Temis Gomes. **História e sensibilidade**. Brasília: Paralelo 15, 2006, p. 117-139.

²³³ Cf. BRANDÃO, Juanito de Sousa. **Mitologia grega**, volume II. Petrópolis: Vozes, 1987, pp. 14, 188 e 203.

mitos brasileiros, em 1940, *Vaqueiros e cantadores* é a primeira de uma série de obras em que pretende discorrer sobre uma “Etnografia Tradicional do Brasil”. Nos anos seguintes, ele publicará *Antologia do folclore brasileiro*, 1944, *Lendas brasileiras*, 1945, *Contos tradicionais do Brasil*, 1946, *Anubis e outros ensaios*, 1951, *Meleagro*, 1951, fechando a série, como prometera naquele mesmo prefácio, com *Literatura oral no Brasil*, em 1956. Em todas essas obras, Cascudo irá tratar de narrativas, sagas, apólogos, “colhidos”, como ele afirma, em suas viagens ao interior do Rio Grande do Norte, onde nascera, ou solicitando-os a “amigos e desconhecidos” de outros estados, no desejo de reunir e definir, um imenso fabulário para o país.²³⁴

Façamos aqui, então, um exercício de analogia. Tomemos, como tantas vezes o fez Cascudo, amante da erudição, uma figura do passado clássico para, a partir dela, tecer uma imagem por comparação do autor de *Vaqueiros e Cantadores*; apropriemo-nos de sua estratégia utilizada para a elaboração de uma sonoridade e uma musicalidade nordestinas, e apontemo-la de volta ao folclorista, e isto menos por motivo de revanche do que pela tática do contragolpe, para melhor revelar as artimanhas de seu discurso.

A personagem escolhida é Orfeu, herói da Antiguidade grega. Nas muitas variantes dos relatos, ele esteve sempre ligado à música. Sua maestria na lira e na cítara, além da suavidade de sua voz, segundo contava-se, seriam capazes de induzir os animais selvagens a segui-lo; as árvores inclinavam suas copas para ouvi-lo; e os homens mais coléricos deixavam-se enternecer. Com essas habilidades, teria conseguido abrir caminho até o Hades, aonde descera para resgatar a noiva Eurídice.²³⁵

Vejam agora o folclorista. Como Orfeu, Cascudo não resistirá ao *pathos*, isto é, ao desejo de fazer presente o que lhe seria uma insuportável ausência; como Orfeu, dirigirá seu olhar – e sua escuta – para o passado, certo de que, caso não o fizesse, ele desapareceria, evanescida a sua imagem como nuvem de poeira na estrada; como a música de Orfeu, que fizera a roda de Exion parar de girar, o rochedo de Sísifo deixar de rolar e os tonéis das Danaides cessarem de encher, também o canto de aboio do vaqueiro nordestino, para Cascudo, teria o poder de sustar as forças moventes da história, atravessando um oceano de tempo, desde sua ascendência grega antiga, para ressoar no presente um legado sertanejo; também a melopeia vaqueira, a exemplo da órfica, poderia encantar o touro bravo:

²³⁴ Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. Prefácio. In: _____. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2002 [1940].

²³⁵ Cf. BRANDÃO, Juanito de Sousa, Op. cit.

Voltando do sertão do Seridó, tardinha, o auto, numa curva, deteve-se para uma verificação. Cada minuto os caminhões, os ônibus cheios de passageiros, passavam, levantando poeira nas estradas vermelhas e batidas. Iam fazer em horas o que se faziam em dias inteiros de comboio. Bruscamente, numa capoeira, saiu um boi mascarado. O pequeno tampo de couro não deixava ver senão para baixo. Vinha tropeçando num choro curto e áspero. Perto, encourado, orgulhoso, um vaqueiro louro, moço, a pele queimada de sol, seguia, num galope-em-cima-da-mão, aboiando. Todas as cidades derredor estavam iluminadas a luz elétrica e conhecem o avião, o gelo e o cinema. O vaqueiro aboiando, **como há séculos, para humanizar o gado** bravo, era um protesto, um **documento vivo da herança tradicional**. Fiquei ouvindo, numa emoção indizível. Mas o automóvel recomeçou o ronco do motor. E no ar melancólico a plangência do aboio era apenas uma recordação...²³⁶ [Grifos meus]

Há muitas metáforas possíveis entre os simbolismos de um Orfeu devotado ao passado, a uma saudade inelutável, e os ditos e escritos de um Cascudo fascinado com as imagens do que para ele seria um passado idílico, um Cascudo que mergulha na ideologia fascista do integralismo e, como Orfeu desceria ao Hades para resgatar sua Eurídice. De maneira que, para o historiador, fica fácil perder-se, seduzido por tais linhas de similitudes. Para os objetivos desta tese, porém, basta apontar como a figura do cantador sertanejo serve de fio condutor à narrativa de Cascudo, para quem a música idealizada para o sertão nordestino seria uma continuação direta da música grega antiga e seus herdeiros ocidentais, agora ameaçada de silenciamento pela ascendência da cultura moderna e urbana.

Quem é o cantador?

É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Glee-man anglo-saxão, dos Moganís e metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos scaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média.²³⁷

A partir do que para ele seria o canto dos vaqueiros e cantadores, Cascudo elabora toda uma timbrística para a música do sertão, e daí para o Nordeste, definindo sua cartografia de acordo com as sonoridades, estabelecendo limites entre o que seria o espaço do sertão, do litoral, dos engenhos e das cidades, sempre baseando-se na utilização dos instrumentos, nos gêneros dançados e cantados.

Assim, a música pensada por Cascudo para o Nordeste vai surgir como contraponto àquele circuito musical burguês – elitista, comercializado, centrado na figura do artista. O

²³⁶ CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994 [1939], p. 80.

²³⁷ Ibidem, p. 93-94.

Nordeste habitaria, segundo ele, um tempo imune aos influxos da modernidade, como também, a sua escuta estaria longe de todo cientificismo: “A voz do cantador nordestino não é, como as vozes que ouvimos no teatro, no rádio ou no cinema, uma voz de efeito esperado, regular, esquematizado. É uma voz livre dentro dum canto livre.”²³⁸ Canto liberto das convenções estilísticas, movido por uma “força de invenção”, cujo desenho melódico surge “automaticamente”, quase brotando da terra; música de lógica própria, que não se submete ao esquematismo teórico, não se rende a qualquer regularidade; timbre que surpreende sempre, por sua pureza, por sua originalidade em uma época quando as tecnologias de massa – o rádio, o cinema, os aparelhos de reprodução sonora – planificam a música, capitalizam as escutas: “Difícil seria catalogar a própria voz do cantador sertanejo. Tenor, barítono, baixo? Não se sabe que som é aquele, acima ou abaixo dos diapasões, sem graves, com agudos estridentes [...]”²³⁹. Canto que não cabe na escrita acadêmica, não se entrega nunca por inteiro à notação musical:

Não é possível transmitir esse resultado por sinais. Ninguém poderá transmitir, na intensidade da audição, o arrastado-dolente mas incessante e ágil, o indeciso enérgico duma vibração sonora que ainda aguarda a fórmula sintetizadora em que seu musicógrafo fixará a criação musical.²⁴⁰

Curioso trabalho a que Cascudo, e também outros autores, se propõem: arquivar o que para ele próprio seria inarquivável, pois que se esquivaria a todo registro. Entretanto, a publicação de *Vaqueiros e Cantadores* em 1939, junto com a realização no ano anterior da Missão de Pesquisas Folclóricas, promovida pelo Departamento de Cultura do Município de São Paulo, e idealizada por Mário de Andrade, que visou retomar sua viagem às regiões Norte e Nordeste do país²⁴¹, concretizam dois acontecimentos *sonoro-arquivísticos* fundamentais para o que será entendido nas décadas seguintes como “música nordestina”. O projeto político para o país recém-instaurado pelo Estado Novo favorecia a elaboração de novos elementos integrantes da brasilidade, novas linhas de continuidade entre os valores do passado e a república renovada, mesmo que Cascudo não tenha usufruído de cargos públicos durante este período como o amigo paulistano.

Mário de Andrade, por seu turno, opera com mais cautela esses saltos históricos.

²³⁸ Ibidem, p. 151.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Ibidem, p. 152

²⁴¹ O lugar de Mário de Andrade e da Missão de Pesquisas Folclóricas na materialização de um arquivo sonoro pensado para o Nordeste são analisados no capítulo III.

Talvez por ser um historiador da música, por ter escrito um *Compêndio de história da música*, publicado em 1929, ele esteja mais consciente do oceano que separa no tempo aquelas duas figuras do aedo e do cantador. Em uma resenha literária de *Vaqueiros e Cantadores*, escrita para o *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, Mário repreenderá a verve eruditizante de Cascudo ao localizar no “canto amebeu dos pastores gregos” a “origem do desafio [dos cantadores nordestinos]”, gesto de associação livre que a Mário lhe parece “muito audaz e rápido”.²⁴² De fato, Cascudo, no espaço dessas poucas linhas, cruza com rapidez uma distância abissal no tempo, reunindo em uma mesma frase as figuras do aedo da Grécia antiga, do rapsodo e dos trovadores medievais. História que Mário, de seu lugar institucional no Conservatório Dramático-Musical de São Paulo, levou ele próprio um compêndio inteiro para percorrer.

Em tempos de nacionalismo exacerbado, potencializado pelo discurso estadonovista, uma miríade de imagens essencializantes invade a escrita cascudiana, ressoando o tema da busca pela “pureza” do povo. Termos mistificantes sobre o que seria “o destino sagrado” do cantador sertanejo, sua “predestinação”, ou mesmo “o selo que o diversifica de todos”, se tornam objetos de uma narrativa cujo centro de gravidade passa a ser a idealização deste mesmo cantador como efígie do que seria a cultura nacional. A pureza dos antepassados gregos antigos, europeus medievais emergem como estratégia de valoração da música anotada por ele, como compensação aos seus corpos malformados, descartados na construção de uma nova nação. Cascudo pretende uma ligação direta entre o cantador sertanejo e um passado, em parte ibérico medieval, em parte ligado à Grécia antiga; uma linha artística depurada, portanto, de toda cultura africana e mesmo ameríndia.

Mário de Andrade, pela negritude trazida na própria pele, rejeitará essa associação do cantador sertanejo com o aedo grego, e não por acaso remeterá o canto do vaqueiro à África. Veja-se a esse respeito a discussão protagonizada entre os folcloristas paulista e potiguar em seus respectivos artigos “O desafio brasileiro”, publicado em *O Estado de São Paulo*, em 23 de novembro de 1941, e “Desafio africano”, publicado no *Diário de notícias*, em 28 de dezembro do mesmo ano. Nesta altercação entre os dois autores – em que emulam, eles próprios, um “desafio” – Cascudo vai demonstrar seu desejo de pureza étnica para a música dos cantadores, enquanto Mário levará seu argumento às raias da razão, chegando a apontar a origem do canto do “desafio” nas disputas territoriais de pássaros, animalizando, dessa maneira, a figura dos cantadores, em especial, como denomina no artigo, o “Inácio da Catingueira emplumado”.²⁴³

²⁴² *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1940, p. 8.

²⁴³ O texto dos dois artigos vem reproduzido em MORAES, Op. cit.

Nesta disputa de narrativas, divididas entre o uso de imagens míticas de um passado glorioso, de um lado, e a busca por uma linhagem étnica para o que seria nossa cultura popular, do outro, a música terá um lugar central, arcando com o peso de todo o passado.

A divergência irá se prolongar em artigos de jornais, em referências indiretas de lado a lado, e mesmo na correspondência entre ambos. Entretanto, o desacordo entre Mário de Andrade e Câmara Cascudo sobre o papel do aedo, e a presença de um capital mimético grego-europeu²⁴⁴ na formação de uma pretensa música nordestina, não impedirá a tessitura a quatro mãos de um território sonoro em comum que o contato, principalmente por cartas, entre ambos possibilitará. Cada um, à sua maneira, tentará construir pontes entre a música feita no Nordeste e a música da Grécia antiga. Assim, menos que de um pensamento arquetípico, segundo o qual o inconsciente coletivo estaria incrustado de imagens petrificadas do passado, guardando um segredo que precisaríamos, a partir do hoje, decifrar, a escuta saudosista do Nordeste nasce de uma noção drapeada do tempo, em que imagens do passado se misturam àquelas do presente, como sobrevivências, fermentando novos sentidos, em uma escrita-combate pelo (e contra) o atual.²⁴⁵

No Brasil do final dos anos 1930, o corpo está em pauta na discussão formada sobre o projeto de nação trazido pelo Estado Novo. Dirigentes públicos, teóricos, intelectuais de todos os matizes procuram dizer a melhor estratégia para o aproveitamento dos corpos do povo na construção do país. Uma pedagogia corporal, envolvendo práticas de higiene e disciplina, circula entre inúmeras revistas especializadas. A ciência da educação física brilha como caminho para o aperfeiçoamento espiritual através do adestramento das carnes. Todo um arcabouço estatal, centrado no Ministério de Educação e Saúde e na Escola Nacional de Educação Física e Desportos, é orientado neste sentido. O controle da presença das mulheres nos espaços públicos, sua predestinação ao trabalho doméstico como esteio do lar, visam à manutenção do ambiente familiar como campo de continuação ideológica do capital, como espelho da ordem de

²⁴⁴ Sobre a noção de capital mimético, ver GREENBLATT, Stephen Jay. **Possessões maravilhosas: o deslumbramento do novo mundo**. São Paulo: EDUSP, 1996.

²⁴⁵ Sobre a análise das narrativas míticas, cf. VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011. Para a montagem de tempos pelas imagens, cf. WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013; e também, cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

funcionamento industrial. Isto inclui a apropriação do corpo feminino como potência de reprodução da força de trabalho. Uma apropriação recíproca entre a lógica de guerra (estamos em 1939) e a lógica de produção, revela os compromissos do governo com os grupos empresariais. Trata-se de harmonizar a nação diluindo os conflitos de classes, e transformando, supostamente, o Brasil em uma sociedade acórdica, funcional, com as elites comandando e as massas produzindo.²⁴⁶

Por toda a força imagética de propaganda elaborada pelo governo, por todas as vozes intelectuais aliciadas em benefício de um discurso em louvor da pátria, o discurso estadonovista encontrará eco no pensamento dedicado à elaboração de uma identidade visual e sonora nacionais. Não esqueçamos, por exemplo, que o aboio é classificado pelos folcloristas como "canto de trabalho", e no final, a cena do aboiador que morre cantando, a ser narrada por Mário de Andrade, como já adiantei, em 1943, é também a história do retirante nordestino que morre trabalhando no centro industrial e financeiro do país. Mas todo esse arsenal imagético, direcionado para a configuração de um tipo ideal brasileiro, escondia, além de uma aliança com os grupos dominantes, uma intenção eugênica, desejo de branqueamento, expressos na busca por medidas de "normalização da raça" que habitava desde antes o imaginário político nacional.

247

Por seu fascínio e seu compromisso com o integralismo, que pensava a nação como espelho de uma corporeidade idealizada, e que, ao menos de início, mostrou-se à disposição do governo instaurado por Getúlio Vargas, Câmara Cascudo se mostra em sintonia com o ideário nacionalista de matiz fascista. Neste período, uma prédica da monstruosidade frequenta a sua escrita. A partir de uma linguagem eugenista, Cascudo vai pensar o canto dos sertanejos nordestinos, como se a debilidade de seus corpos reverberasse na sonoridade de sua música:

É de notar a **deformação** inconsciente, característica da inteligência sertaneja, adaptando o verso às exigências de sua mentalidade. A música também continuava dificilmente traduzida. O maestro Waldemar de Almeida, com uma paciência de professor, aos **aleijados**, dedicou horas e horas, obstinadamente, para fixar o material que trago neste livro [grifos meus]²⁴⁸.

²⁴⁶ Cf. LENHARO, Alcir. **A sacralização da política**. Campinas, SP: Papirus, 1986.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994 [1939], p. 11.

O sertanejo, portanto, sentencia Cascudo, “deforma o que canta.”²⁴⁹ Aliás, afirma ele ainda que “o sentimento musical sertanejo não é elemento que prepondere em su’ alma.” E nisso estará de acordo com Mário de Andrade, afirmando a existência de uma desafinação natural no cantar do sertanejo: “O sertanejo não nota o desafinado.”²⁵⁰ A música do cantador nordestino, segundo ele a descreve, parece assimilar a secura dos corpos, enquanto remete a uma existência não civilizada, marcada por uma espécie de barbarismo congênito: “Subia das gargantas um hino áspero, selvagem e tremendo de glória rude, tempestuosa e primitiva.”²⁵¹ Canto de timbre forçado, gritante, como se a música, em corpos pensados como existindo apenas para morrer de fome e de trabalho, não pudesse existir senão à custa de um esforço imenso:

É uma voz dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade. Cantam soltamente, quase gritando, as veias intumescidas pelo esforço, a face congesta, os olhos fixos para não perder o compasso, não o compasso musical que para eles é quase sem valor, mas a cadência do verso, o ritmo, que é tudo.²⁵²

Mário, por outro lado, é mais cuidadoso ao apontar a falta de afinação característica do canto nordestino. Escrevendo enquanto especialista, utiliza a linguagem musicológica, apresentando uma abordagem exotizante da música que seria característica do Nordeste:

No canto nordestino tem um despropósito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico. Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que empregam sim. Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom, que nem o posto em jogo faz alguns anos pelas pesquisas de Alois Haba.²⁵³

Como, pois, conciliar estas duas imagens, a de uma música em tudo rústica, carente de qualquer cuidado estético, com o canto ancestral e belo do aedo grego? Cascudo vai encontrar sua resposta no campo da história. Segundo ele, a nobreza presente na música sertaneja teria sido herdada do colonizador português. O cantador sertanejo, ser andarilho, maltrapilho, bronco,

²⁴⁹ Idem, p. 97.

²⁵⁰ Idem, p. 11.

²⁵¹ Idem, p. 123.

²⁵² Idem, p. 97.

²⁵³ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972, p. 57.

no mais das vezes, analfabeto, inculto, por todos os modos, incivilizado, traria na sua história a marca regeneradora do europeu colonizador:

O que existe no sertão, evidentemente, nos veio pela colonização portuguesa e foi modificado para melhor. Aqui tomou aspectos novos, desdobrou os gêneros poéticos, barbarizou-se, ficando mais áspero, agressivo e viril, mas o fio vinculador é lusitano, peninsular, europeu.²⁵⁴

Curiosa imagem traduzida em música – a do colonizador, que pelas astúcias do historiador-alvissareiro, torna-se o redentor. O papel do cantador nordestino é, pelo que se lê em Cascudo, *encarnar* uma música que lhe foi passado, como um dote, pela presença portuguesa. Em sua obra, soa um claro desejo de branqueamento do que nomeia de cultura brasileira; ao mesmo tempo que de anulação do que seria a contribuição dos negros e indígenas para a formação do Brasil contemporâneo. Desde a publicação de *Viajando o sertão*, ele já se esforçava para esconder o que seriam as manchas na cor do “povo sertanejo”: “Uma surpresa no sertão é o quase desaparecimento do Negro.”²⁵⁵

Vemos, portanto, como a narrativa cascudiana trabalha para produzir, conscientemente ou não, uma clivagem entre a música produzida pelos vaqueiros e cantadores chamados nordestinos, e a imagem esquecida de seus corpos, as marcas dos maus-tratos em suas carnes. Tudo soa como se voz e corpo, som e pele pertencessem a dimensões paralelas, separados por suas naturezas pretensamente abstrata e material. Neste sentido, a operação folclórica é, antes de tudo, um trabalho de alienação. Ela produz uma música sem corpo, a ser utilizada, quando conveniente, por um aparelho político-ideológico sedento de imagens abstratas de uma arte, uma cultura, um canto, ditos brasileiros; ao mesmo tempo que gera um corpo alienado de seus sons, substância excedente que não se encaixaria na imagem, também fabricada, de um tipo nacional. Tomados de sua própria voz, esses *corpos nus*, como os chamou Giorgio Agamben, destituídos de qualquer proteção pelo Estado e pela sociedade civil²⁵⁶, restam agora também silenciados, relegados ao lugar de portadores de um canto que não mais lhes pertence, senão por empréstimo, por concessão de povos europeus.

Tal música articulada para o Nordeste encerra, assim, uma estratégia de apaziguamento, agindo para a manutenção do lugar social pensado para o nordestino, para o embelezamento das

²⁵⁴ CASCUDO, Op. cit., p. 141.

²⁵⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. **Viajando o sertão**. 4 ed. São Paulo: Global, 2009 [1934]. Edição digital.

²⁵⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

tensões sociais presentes na região. O ambiente político, já a partir de 1930, mas principalmente com a instauração do Estado Novo, favorece essa instrumentalização da música. Naquele momento, o uso das cores, dos sons, da poesia, obedecia a um itinerário político orientado para o controle da classe operária e seu rearranjo segundo os desígnios do Estado. O nacionalismo musical de então ia buscar suas sonoridades em um período pré-urbano. Tentava-se, por esse meio, uma ligação natural com o espaço da pátria. A construção da ordem republicana renovada deveria se dar a partir de elementos expressivos de uma essência nacional. Transformados em música, esses elementos agiriam potencializando a força afetiva do discurso nacionalista. O canto se tornaria convocação à nação. Veja-se a esse respeito a experiência do canto orfeônico levada a cabo por Heitor Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, quando à frente da Superintendência de Educação Musical e Artística a partir de 1932.

A música, em especial, presta-se a essa operacionalização, por sua associação historicamente construída com o *pathos*, em detrimento da razão. A tradição romântica, que muito marca o pensamento dos folcloristas do Nordeste, vinculou a arte musical à expressão dos sentimentos. Se desde o início da era moderna, a razão Ocidental se orientara em direção à percepção visual, se a imagem visual contribuía para a popularização do conhecimento científico, e se estabeleceu como força de mediação entre o real e o fictício; à música, por sua vez, mais que todas as artes, por sua condição sonora, isto é, invisível, não restou senão vagar pelo território do impetuoso, da embriaguez²⁵⁷. Em meados do século XIX, ela é pensada a partir dos sentidos, a partir do corpo, fora, portanto, do campo da razão. No dizer de um matemático da época, se a álgebra representa o pensamento acordado, a música seria “o sonho da razão”²⁵⁸.

Tal filiação com uma ideia romântica de música pode explicar o apelo da chamada “música nordestina” ainda hoje. Pois ela traria em si a expressão de um tempo quando certos valores e certa relação com o espaço, com a natureza que a atualidade teria perdido. Ela deveria convencer pela paixão, evitando as vias do debate crítico, das tensões ideológicas, das contradições que toda configuração histórica comporta. Daí toda a adjetivação da chamada música nordestina, sempre ligada à tristeza e melancolia, a uma saudade essencial, cuja compensação, cujo preenchimento do vazio não seria possível senão ao custo de ela própria

²⁵⁷ Cf. VENTURA, Leonardo Carneiro. O candeeiro de Benjamin: ensaio por uma historiografia com outros sentidos. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem**. Vol. 11, n. 1, 2021.

²⁵⁸ “I have called ‘Music the Algebra of sense, Algebra the Music of the reason; Music the dream, Algebra the waking life-the soul of each the same!’” A plea for the mathematician. **Nature magazine**, 6 jan. 1870, p. 262.

deixar de existir. Afastada da realidade carnal e social de seus cantadores, ela pode soar como símbolo diáfano de um espaço fantasioso.²⁵⁹

O lugar que os cantadores e seus corpos teriam na escrita de Câmara Cascudo fica nítido no espaço reservado pelo autor às anotações biográficas que traz em seu livro. Eles são arrinconados em uma espécie de anexo, ao final de *Vaqueiros e Cantadores*, sobre as personagens reais que povoam seu livro. São histórias de pessoas nascidas pobres, pretas, não raro cegas; de corpos deformados em virtude da fome e violência sofridas antes mesmo de nascer. Vestidas no livro com aura de guerreiros, nobres cavaleiros, essas mesmas pessoas se revelam descendentes de sesmeiros, de antigos escravos dos engenhos; seres habitantes de feiras, de casas de caridade, de cadeias, de casebres, de senzalas; sempre caminhanes, tangendo a vida junto com as boiadas de outrem; de existência nômade, fugidia, abandonados à própria sorte, vivendo, em muitos casos, apenas do cantar; “cantando facilmente” pra pagar enterro, duelando com o diabo, com a fome; seres cuja música deveria compensar toda miséria, esconder toda culpa, negar toda incultura, pois cantador “não precisa saber ler, nem escrever” – muitos não sabem até hoje – sabendo tudo de cor, preso em um acúmulo discrepante de saberes místicos – como o cantador Dioclécio, do romance *Pedra Bonita* de José Lins do Rego, publicado no ano anterior a *Vaqueiros e cantadores*: “Não sabia ler. Mas aprendera tanta coisa, tanto verso bonito, tanta história arriscada!”²⁶⁰.

Despossuídos de quase tudo, deixariam de herança para suas famílias, quando muito, o seu canto, a música, pois outra coisa não teriam a doar aos seus filhos e filhas; música que aumentava o valor do cantador negro, aumentando o lucro do senhor de escravos, como afirma Leonardo da Mota, orgulhoso de narrar a história, e citada por Cascudo – como se fosse uma bela fábula – do cantador Inácio da Catingueira, inventariado “pelo triplo de seu valor”, e cuja toda recompensa, depois de tanto canto, depois de tanta labuta, foi simplesmente não ser sepultado na fazenda, “como o eram todos os cativos”, mas “transportado, em rede, para o cemitério”, para mostrar que era negro bom, “feito da essência da brancura”, que valia mais que os outros, que podia ser levado para ir cantar nas casas de figurões da cidade grande, inclusive no palácio do governador, assim mesmo, como pássaro de canto raro, que dá vontade de criar, e no final pode até sonhar ser enterrado como se fosse gente.

²⁵⁹ Cf. LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

²⁶⁰ REGO, José Lins do. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. Edição do Kindle.

3 MÚSICA, TERRITÓRIO, IDENTIDADE: O NORDESTE (EN)CANTADO NO ROMANCE DE TRINTA

É que os Cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam também, com palavras e a golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis [...] (Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino*)

Meus ouvidos estão como as conchas sonoras:
música perdida no meu pensamento,
na espuma da vida, na areia das horas...
(Cecília Meireles, *Mar em redor*)

Até aqui, venho contando uma história simples: um grupo de autores, entre literatos, folcloristas, etnógrafos, pesquisadores de vários matizes, em um dado momento, e por motivos diversos, propuseram-se a compor uma trama, uma rede de argumentos em torno de um espaço – chamado primeiro de Norte, depois, Nordeste; localizado às vezes na mata, outras vezes no sertão – destinado a medrar uma música fantástica, um canto soberano, no qual caberiam os anseios e os temores, os suspiros e os gemidos de um povo inteiro. Este canto, esta música teriam suas regras. Deveriam manter-se puros de toda influência externa – ruídos, ritmos, vozes, timbres de um além chamado modernidade, urbanidade, “cidade grande” – para soar unicamente consonante com o seu derredor, e seriam entoados por representantes daquele espaço, legitimados por aqueles mesmos escritores, autoproclamados seus únicos herdeiros. No desejo de fazer ecoar até às gerações futuras aquele que acreditavam ser seu legado sonoro, trataram que organizá-lo em livros de contos, costumes, poesia, romances, folclore. Assim, buscando revelar uma música, terminaram por criar um *arquivo* de imagens sonoras, de arranjos timbrísticos, de vozes e cantigas, acumulados em torno deste espaço.

Este capítulo aponta e discute uma camada a mais de sonoridades neste *corpus* nascente: o conjunto de obras que ficou conhecido como o “romance de trinta”. O romance de 30 surge em meio à disputa entre o movimento modernista paulista e o movimento regionalista do Recife. Apesar de não ser a continuação direta de nenhum deles, o romance de 30 será um dos responsáveis, de um lado, por atualizar o sentido político das mudanças estéticas propostas pela “Semana de 22”²⁶¹; de outro, pela experimentação no campo da literatura das teses

²⁶¹ Outros agentes dessa elaboração foram o ensaísmo de Gilberto Freyre, Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Holanda, além da poesia de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, dentre outros. Cf. NICODEMO, Thiago Lima; SANTOS, Pedro Afonso Cristovão dos; PEREIRA, Mateus Henrique de

lançadas pelo Congresso Regionalista do Nordeste (1926) e pela militância regionalista de Gilberto Freyre. Se, nos anos 1930, tratava-se de negar a tradição romântica e principalmente aristocrática das “belas-letras”, o chamado “romance regional”, ou “romance nordestino”, seria aquele que, ao apresentar-se como meio de representação de uma realidade fixada de antemão – a região Nordeste – traria os meios para a composição de uma linguagem alternativa, expressão vernacular nascida do solo nordestino e cujo traço definidor seria a sonoridade.

Haveria uma dada maneira de soar das terras e dos habitantes do Nordeste, detectável desde sua fala, cuja sonoridade vazaria todas as fronteiras locais, apagaria todas as diferenças para compor um só timbre nordestino. Seria pela unidade sonora da voz, dos timbres, que seus personagens forneceria a linha para a costura de uma identidade regional e, a partir dela, nacional. Embora, para compor as imagens sonoras utilizadas nesses romances, seus autores partam de fragmentos retirados de suas experiências com as sonoridades agora nomeadas de regionais e as reelaborem literariamente, ao penetrarem o circuito comercial e artístico, essas obras passam a ser pensadas como espelho do “real” que afirmam representar. Para os leitores daqueles romances, haveria uma total correspondência entre os timbres, as acentuações, a cadência, o ritmo proposto como sonoridades regionais em suas páginas e aquilo soado em terras nordestinas.

É significativo que o livro de Mauro Marroquim, *A Língua do Nordeste*, publicado em 1934, no qual o autor busca dissecar a sonoridade do que seria um “falar nordestino”, tenha grande parte de seus exemplos “sonoros” retirados das obras de José Américo de Almeida, *A Bagaceira*, publicada em 1928, e *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, de 1932; além das obras *Violeiros do Norte* e *Cantadores*, de Leonardo Mota, e *Terra de Sol*, de Gustavo Barroso. Filólogo, mas também pianista e compositor, Marroquim leria as propostas freyrianas acerca de uma identidade regional assentada em traços culturais e históricos com os ouvidos de músico, para buscar naquela língua os seus motivos melódicos, rítmicos, timbrísticos. Em sua pesquisa, as obras citadas acima já eram tomadas como o arquivo de uma sonoridade pensada para o Nordeste, elas guardariam o fio de som que traria de volta quem o escutasse para um dado tempo e um dado espaço:

Nascido à margem do Jacuípe, no centro da zona da mata entre Pernambuco e Alagoas, desde a infância cantam-me ao ouvido as expressões dialetais. Estudar agora as suas formas, analisar as suas tendências é para mim um doce prazer, uma

volta ao passado, tão confortadora e refrigerante como um banho debaixo das ingazeiras do meu rio natal.²⁶²

Apesar de trazer no subtítulo os nomes de “Alagoas e Pernambuco” como recorte espacial onde localiza sua pesquisa, Marroquim faz constantemente afirmações generalizantes sobre uma pretensa “dialetação nordestina”, “prosódia nordestina”, ou “timbre vocal nordestino”, partindo da tese de que, do núcleo inicial daqueles dois estados, uma maneira de sonorizar as palavras teria se irradiado para toda a região Nordeste. Sendo o espaço onde até a fala deixaria a impressão de ser “cantada”²⁶³, o Nordeste guardaria esse canto mágico, à maneira de sereia, que fascinaria e aprisionaria; território para o qual a música seria, ao mesmo tempo, o impulso formador e a arma de defesa.

Por outro lado, o romance de trinta fez parte de um fenômeno discursivo mais amplo, que o jornalista e escritor Rubem Braga, em um artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em meados de 1940, denominou “Descobrimento do Brasil”²⁶⁴. Naquele momento, Braga afirma que, segundo lhe parecia, “o Brasil foi descoberto há uns dez anos”. Referia-se ao acúmulo de publicações durante a década de 1930 tendo como tema central o Brasil. O entusiasmo com a questão nacional seria tal que todos, desde as “mais altas às camadas médias dos trabalhadores urbanos”, estariam envolvidos naquilo que o articulista chama de “armamento cultural”²⁶⁵, espécie de preparação intelectual do país em vista de seus desafios futuros. Para Braga, não havia dúvida: “o Brasil virou moda no Brasil.”²⁶⁶ Havia um desejo coletivo de ler e escrever o Brasil, um desejo de identidade nacional traduzido, dentre outros campos, em uma nova linguagem literária. Para toda uma geração de autores, a escrita será a projeção de um futuro para o país, cuja busca o processo irruptivo em torno da chamada “revolução de 30” foi o sintoma político mais direto.

Ora, é justamente neste momento, entre as décadas de 1930 e 1940, quando se produzia um arquivo de imagens sobre o passado, o presente e o futuro do país, que se acentua a produção de um arquivo sonoro imaginado para o Nordeste. Em seu artigo, além da profusão de reedições e traduções de obras estrangeiras sobre o Brasil publicadas recentemente, e do aumento do

²⁶² MARROQUIM, Mário. **A língua do Nordeste** (Alagoas e Pernambuco). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934, p. 19-20.

²⁶³ Ibidem, p. 25.

²⁶⁴ BRAGA, Ruben. Descobrimento do Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 jul. 1940, p. 4.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Ibidem.

número de estudos históricos e sociais sobre o país, incluindo desde análises de economia e política até estudos técnicos e relatos de viagem, Rubem Braga aponta alguns acontecimentos, entre literários e culturais, dos quais ao menos dois são tratados nesta tese como sendo centrais para a invenção daquele arquivo: a obra literária de José Lins do Rego em torno do engenho de açúcar, e as pesquisas desenvolvidas pelo Departamento de Cultura de São Paulo, então sob a direção de Mário de Andrade.

No capítulo III, examino o trabalho do Departamento de Cultura de São Paulo, em especial, o envio em 1938 da Missão de Pesquisas Folclóricas para a materialização de um primeiro *corpus* arquivístico sonoro dito nordestino, articulada à viagem etnográfica de Mário de Andrade a estados do Nordeste, realizada dez anos antes, entre 1928-29, para a anotação de cantos ditos populares e nordestinos. Por enquanto, tratarei do romance de trinta, tomando como foco de minha análise a obra de José Lins do Rego, dentro de um grupo de autores ligados sensível e sensorialmente ao antigo espaço dos engenhos de açúcar, filhos, muitas vezes, da elite rural que dominou politicamente regiões que hoje estão reunidas sob o nome de Nordeste. Publicados aproximadamente no mesmo período que coleções como a *Documentos Brasileiros*, a *Brasiliana* e a *Biblioteca Histórica Brasileira*, estes romances eram também eles documentos arquivados de uma dada maneira de ver, ouvir e dizer o Nordeste²⁶⁷.

Esta *literatura de engenho*²⁶⁸, como já veio a ser chamada, é um momento inevitável para quem busca investigar a fabricação de uma escuta nordestina; um dos centros gravitacionais em torno do qual gira o pensamento responsável pela elaboração estética, não apenas do espaço Nordeste, mas da música que alinhava seu tecido discursivo. Entretanto, a cartografia auditiva produzida por essa literatura ficaria incompleta sem o seu diálogo com outro arquivo sonoro constitutivo do Nordeste que é o arquivo de sonoridades ligadas ao sertão. Por isso, a presença de obras de Lins do Rego, e de outros autores que tratam do espaço nordestino sertanejo, como Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz. No conjunto, esses autores e obras encarnarão em suas narrativas os temas mais recorrentes entre os constitutivos do

²⁶⁷ Cf. FRANZINI, Fábio. *À sombra das palmeiras*: a coleção documentos brasileiros e as transformações da historiografia nacional (1936–1939). Tese (doutorado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

²⁶⁸ Diego José Fernandes Tavares rastreia a emergência desta que ele nomeia a *literatura de engenho* desde aquele que seria seu texto fundador, o capítulo “Massangana” presente na autobiografia *Minha formação* de Joaquim Nabuco, até sua influência sobre o romancista José Lins. Cf. TAVARES, Diego José Fernandes. **Contando o passado, tecendo a saudade**: a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rego (1919-1943). 2014. 316p. Dissertação (mestrado em história). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

imaginário nordestino – as cisões urbano-rural, moderno-tradicional; a decadência da aristocracia rural; a incerteza perante uma nação em processo de mudança histórica; e as secas.

A escolha da obra de Lins do Rego como fio condutor de minha análise, muito se deve à musicalidade de seu texto. Afinal, foi ele próprio quem escreveu sobre o romance nordestino como sendo um “romance vigoroso, saudável, que vinha da terra, das entranhas da terra, da alma do povo e que era simples como esse. Uma produção que ligava o moderno ao eterno, um canto triste.”²⁶⁹ Em Lins do Rego, ouvimos soar este canto que ele compõe para o Nordeste. Em sua escrita, a sonoridade dos espaços é um elemento constitutivo da narrativa. Os sons são agentes de suas histórias. Nele, temos bem definida a ideia de que cada espaço tem a sua assinatura sonora.

A obra de Lins do Rego, e de outros autores e autoras do chamado romance de trinta, agenciam uma série de imagens em torno do que seria uma sonoridade e uma musicalidade nordestinas. Mais do que isso, ajudam a definir, com suas múltiplas abordagens, a música como elemento definidor do próprio território habitado pelo sujeito nordestino, como o solo firme de sua subjetividade, a força que o sustém nos limites desse espaço imaginado: “Se não fosse a viola, já teria se danado no mundo, como os outros rapazes que deixaram o sertão para toda a vida.”²⁷⁰ A música dita nordestina, mas também todo o universo sonoro do qual ela seria o fruto direto, seria a atmosfera primeira, o habitat fundamental para a existência de um ser dito nordestino.

Tal música e tal sonoridade, da maneira como são concebidas nesses romances, podem ser pensadas segundo aquilo que o filósofo Peter Sloterdijk tratou pelo conceito de esfera da existência, isto é, uma espécie de bolha onde se daria a efetivação de um território subjetivo, um ambiente imediato de existência onde um ser efetiva seus desejos primeiros, livre ainda das afecções externas²⁷¹. Nesta vesícula sonora, inflada por afinidades auditivas, um desejo sonoro compartilhado, uma escuta em comum, promovem uma ordenação auditiva do mundo, articulando sons, timbres, eventos aurais de todo tipo, como se o sertanejo e seu canto desenvolvessem uma esfera de existência solidária, um não pertencendo se não ao outro, espécie de comunidade sonora no qual os sons, a música e homem compartilham o mesmo

²⁶⁹ REGO, José Lins do. **Presença do Nordeste na literatura**. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1957, p. 25.

²⁷⁰ REGO, José Lins do. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. Edição do Kindle.

²⁷¹ Ver SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: bolhas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

espaço existencial, não raro, confundindo-se pessoas e música, carnes e som: “quando ele cantava, quando a sua viola era a mesma coisa que ele, tudo a mesma coisa, canto e tocada.”²⁷²

Atraídos por tais jogos sonoros, uma comunidade imaginada para o Nordeste encontraria a sua razão de ser, ela seria o motivo de estarem juntos, como pessoas integradas por um conjunto de vibrações em comum. Este canto, esta música construiriam um território seguro, um *ritornelo*, pronto a ressoar, a ressurgir onde quer que fosse, mesmo em meio aos ruídos da metrópole, aos ritmos autômatos dos centros urbanos, das velocidades indomáveis da Capital Federal. Assim, todo cantar nordestino soaria como desejo de retorno a um Nordeste rural, desejo de repetição, de semelhança, de reorquestração das distâncias entre si e o Outro, de reafirmação do que seria pretensamente o seu lugar no mundo²⁷³: “E no meio daquele torvelinho e daquela estrepolia [do Rio de Janeiro], por vezes surgia um carinhoso canto – um caboclo do Nordeste aparando tijolos ritmava o trabalho com uma cantiga de botar cana nas moendas do engenho.”²⁷⁴

Habitar esse território, insuflar essa bolha existencial, participar dessa atmosfera seria dar-lhes forma, conteúdo e expressão sensíveis. A literatura do romance de trinta, em boa medida, age para fazer ressoar esta espessura sonora. Através dela, o espaço nordestino vai ganhando fórmulas sonoras, motivos timbrísticos, melódicos, rítmicos. A sua geografia afetiva vai sendo moldada pelos contornos de uma toada serena, sem saltos bruscos, sem início ou final definidos, retrato sonoro de um espaço etéreo, aquém da ação da história; a sua textura sendo definida pelo toque áspero da viola, ou pela voz rouca de velhos sentados em seus copiares; a sua temporalidade marcada pelo andamento arrastado dos lamentos sertanejos, pelo pulso pausado dos benditos e aboios. O Nordeste vai sendo erigido como o lugar em comum para todas essas sonoridades; vai sendo tramado como um quadro sonoro, em que tanto a moldura que dá os limites da tela, quanto a cena que emerge no cruzamento de seus traços são desenhados pela escolha de dados sons.²⁷⁵

²⁷² REGO, Op. cit.

²⁷³ Utilizo aqui a noção de *ritornelo* como proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, o fechamento territorial – físico, subjetivo, afetivo – que passa a se repetir, constituindo uma identidade própria no tempo e no espaço. Mas também como instrumento para pensarmos a condição humana diante dos fluxos desterritorializantes do capital. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI. *Acerca do ritornello*. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol. 4**. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 115-170.

²⁷⁴ LIMA, Jorge de. **O anjo**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1998, p. 36.

²⁷⁵ Sobre a elaboração de formas estéticas para um dado espaço em uma dada época, cf. HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Pelo imbricamento dessas figuras sonoras, pelo entrelaçamento dessas histórias, o Nordeste vai restando codificado em sua dimensão sonora, vai se tornando possuidor de uma escuta cujo segredo só seria acessível àqueles que o habitam ou teriam habitado: “Ouvia a terra e a gente falando para os seus ouvidos, de coisas que só ele entendia.”²⁷⁶ A partir dessa ordem sonora primeira, elaborada e naturalizada por esses textos, é que o Nordeste pode ser ouvido, e um saber musical nordestino, constituído²⁷⁷. Esse sistema de relações, convergências, intimidades sonoras, essa maneira de pensar e viver auditivamente o Nordeste, têm suas reverberações políticas. Eles tornam viável, ao menos plausível, uma série de classificações que, somadas a outros acontecimentos discursivos definem um lugar para o Nordeste e sua música; ao mesmo tempo em que normalizam, esteticamente, práticas de exploração do trabalho humano, de brutalização dos corpos. Em 1928, às vésperas de sua viagem aos estados do Nordeste, é Mário de Andrade quem diz em um artigo já muito citado: “É só nos engenhos do Nordeste que a gente encontra [hoje] cantos de trabalho coletivo.”²⁷⁸ Como veremos, é dessas relações de trabalho de extrema exploração, relações muitas vezes aviltantes, que nasceria, para aqueles autores, a verdadeira música nordestina.

Mas toda esfera, em algum momento, apresenta suas rachaduras; como todo território é atravessado por linhas de fuga. De uma maneira ou de outra, eles podem resultar no sentir de uma saudade, que retesa o tecido, e retrama o desenho. No enredo narrado por esses romances, o agente corruptor, a violência perturbadora que cerca as vidas de seus personagens é, uma vez mais, fruto da modernidade. E, como acontece com o discurso folclórico, é essa mesma modernidade o que as torna possíveis, desejáveis. Em boa medida, a construção de ambientes artificiais de proteção contra o novo vem para compensar a perda da centralidade sofrida pelas tradições. Isto vale inclusive para as forças emergentes que, no caso do Nordeste, apropriam-se dos velhos enredos, dos costumes antigos para legitimar seu poder. Não é à toa que Rubem Braga, no artigo citado anteriormente, chama a atenção para o grupo dos “usineiros de Pernambuco” que, naquele período, “subvencionam um jornalzinho para criticar a trama social dos romances de José Lins do Rego”²⁷⁹.

²⁷⁶ REGO, José Lins do. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. Edição digital.

²⁷⁷ Sobre a sedimentação discursiva e a constituição histórica dos saberes, ver Foucault, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

²⁷⁸ ANDRADE, Música brasileira (Palestra com coros pelo Orpheon Piracicabano, recitada na Cultura Artística de Piracicaba). In: **Diário Nacional**, 28 jun. 1928, p. 8.

²⁷⁹ BRAGA, Op. cit.

De fato, o *Brasil Açucareiro*, publicado quinzenalmente a partir de 1932, e patrocinado pela Comissão de Defesa da Produção de Açúcar²⁸⁰, reconhece a importância da literatura – em especial, a obra de José Lins do Rego – para aquilo que chama de “expressão nacional”:

Em nossa formação econômica e social, se manifesta o fenômeno que traduz a íntima ligação da indústria açucareira a determinadas regiões do país, impondo a todos uma atitude de respeito a esse como que direito adquirido à continuidade, para essas regiões, de uma vida que vinham desfrutando desde os albores da existência nacional: e é tão forte a manifestação que até na literatura encontraremos os sinais dessa formação.²⁸¹

Segundo o texto, a agroindústria açucareira seria uma presença indelével na história do Nordeste, recorte regional que é remetido para o período colonial e atrelado a essa atividade econômica. Da relação íntima entre os dois, Nordeste e açúcar, toda a literatura e toda arte dita nordestina seriam a expressão direta. E assim também seria com a música. Em 1948, quando a usina tiver substituído definitivamente o engenho como centro da economia açucareira, o Sindicato dos Usineiros, a Cooperativa dos Usineiros e o Instituto do Açúcar e do Alcool de Pernambuco se juntarão para patrocinar um programa de rádio chamado *Canaviais*.

Com o suposto objetivo de divulgar o que seria a “música nordestina”, a criação desse programa faz parte de uma estratégia de legitimação da atividade canavieira, profundamente criticada pelas condições de trabalho que oferecia, através daquele imaginário auditivo, fixando a imagem da usina não apenas como lugar de trabalho árduo, mas também como espaço central na produção musical do Nordeste. Elogiando a iniciativa do programa, um articulista do Diário de Pernambuco chegará a sugerir aos produtores

divulgar os textos também em castelhano, para mostrar aos latino-americanos em geral, os significados de nossas músicas folclóricas, e uma pontazinha do poder industrial açucareiro de Pernambuco que, na verdade é uma força preponderante na economia nacional.²⁸²

²⁸⁰ Instituída pelo Decreto nº 20.761, de 7 de dezembro de 1931, a Comissão de Defesa da Produção de Açúcar, junto com a Comissão de Estudos sobre o Alcool-Motor, foram entidades precursoras do Instituto do Açúcar e do Alcool, criado em 1933. A instituição destes órgãos, além de outras medidas administrativas, marca o intervencionismo governamental na agroindústria canavieira do país, efetivado a pedido dos usineiros principalmente os da região Nordeste, então às voltas com uma violenta crise de superprodução.

²⁸¹ **Brasil Açucareiro – Revista Quinzenal dirigida pela Comissão de Defesa da Produção do Assucar.** mar. 1936, p. 327.

²⁸² Canaviais. **Diário de Pernambuco**, Recife, 10 de novembro de 1948, p. 6.

A música como demonstração de poder político e econômico – sem nenhum disfarce, nenhum subterfúgio.

3.1 O concerto dos espaços

O romance *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, conta a história de um lugar e seus duplos. O engenho Santa Rosa, onde se ambienta o enredo, localizado na zona da mata paraibana, alcançando a fronteira com Pernambuco, e comandado pelo coronel José Paulino – “O velho José Paulino tinha este gosto: o de perder a vista nos seus domínios.”²⁸³; ao mesmo tempo, é o lugar da infância de Carlinhos, personagem central, e, a partir dele, da infância do autor, carregado que o romance está das lembranças do próprio Lins do Rego, criança nascida e criada no engenho pertencente aos avós, por quem foi acolhido após a morte da mãe.

Por outro lado, o livro narra o destino do mundo dos banguês como sendo a infância e a juventude perdidas da nação. Pensemos na data de 1850, ano da fundação do engenho Santa Fé, apresentado como um irmão morto do Santa Rosa, pois nas terras deste, aquele jaz com suas ruínas fantasmagóricas – “Era como se fossem dois irmãos muito amigos, que tivessem recebido de Deus uma proteção de mais ou uma proteção de menos.”²⁸⁴. Apenas saberemos dela no romance *Fogo Morto*, de 1943, pois em *Menino de engenho*, ele aparece ainda apenas como um banguê abandonado. Naquele ano, 1850, é promulgada a lei Eusébio Queiroz, que extingue o tráfico negreiro. Ano, também de preocupação com a posse da terra para muitos latifundiários como José Paulino, de risco de perda de seus “domínios” para escravos livres, libertos e fugidos dos engenhos. Data simultânea, portanto, de nascimento e morte, que localiza a origem do Santa Rosa no momento em que estancava a fonte de sua principal força motriz: as pessoas africanas escravizadas.

A história de *Menino de engenho* é bem conhecida, tendo sido adaptada para a televisão por Roberto Farias em uma minissérie de 1993, e para o cinema por Walter Lima Jr. em 1965. Após uma crise de ciúmes, o pai de Carlinhos assassina sua mãe, Clarisse. Com o pai internado em um hospital psiquiátrico, e ainda criança – “Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu.”²⁸⁵ – é levado pelo tio materno, Juca, para morar com o avô, em um engenho de cana-de-açúcar, distante do meio urbano onde nascera. Lá, Carlinhos passa da

²⁸³ REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. São Paulo: Global, 2020 [1932]. Edição digital.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ Ibidem.

infância à adolescência, tecendo relações de estranheza e amizade com personagens que lhe são tão distintas quanto fascinantes – a tirana tia Sinhazinha, que maltratava os escravos; a tia Maria, que cuidava dele “como se fosse mãe”, a velha Totonha, contadora de estórias; os primos, os moleques, os negros da senzala, e acima de todos a imagem patriarcal do avô José Paulino. Assim Carlinhos foi descobrindo, sempre através da lente do que seria o mundo rural para José Lins do Rego, o desejo, o amor, o pecado. Ao completar doze anos, é enviado para o colégio, um internato na cidade de Itabaiana, cidade da Paraíba, sendo obrigado a deixar o engenho Santa Rosa.

Tudo está aí: a perda dos pais e o desfazimento do território existencial seguro, a chegada a um mundo novo com a construção de marcos identitários, o jogo das relações afetivas, e, novamente, a partida – o *ritornelo* em seu pleno funcionamento²⁸⁶. Nesta saga de conquista e perda de um lugar, físico e subjetivo, a grande personagem é o engenho, pairando com sua existência espectral, percorrendo cada fibra da história, habitando mais do que sendo habitado, servindo de régua para o resto do mundo: “Quando ela queria pintar um reino era como se estivesse falando dum engenho fabuloso.”²⁸⁷ E a escuta é o recurso acionado por José Lins do Rego para alcançá-lo em sua inteireza, é parte do processo de apreensão desse espaço.

De fato, desde as primeiras páginas, uma maneira singular de Carlinhos se relacionar com o mundo através dos sons nos é sugerida. Já no primeiro parágrafo podemos perceber, é pela dimensão sonora que ele é arrastado para viver o acontecimento instaurador de sua narrativa: “Dormia no meu quarto, quando pela manhã me acordei com um enorme barulho na casa toda. Eram gritos e gente correndo para todos os cantos.”²⁸⁸ Sangue, falatório, soldados e a imagem de seu pai caído por cima do corpo morto da mãe. Sua memória parece girar em torno dos sons, como se estes possuíssem uma força gravitacional cuja proximidade acelerasse o movimento das lembranças e o distanciamento as deixasse escapar.

Assim, Carlinhos começa a elaboração de um universo composto de memórias e sons quase sagrados. O que ficara da mãe, que lhe fora arrancada pela violência paterna, foi menos o rosto que o timbre da voz “mansa e terna como uma menina de internato”²⁸⁹, em torno da qual irá erguer sua fortaleza de saudade e gozo. “Adormecer nos seus braços, ouvindo a surdina

²⁸⁶ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1837 – Acerca do ritornello. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 115-170.

²⁸⁷ REGO, Op. cit.

²⁸⁸ Ibidem, p. 33.

²⁸⁹ Ibidem, p. 36.

daquela voz, era o meu requinte de sibarita pequeno.”²⁹⁰ Aqui, José Lins do Rego deixa escapar (consciente ou não) uma dissonância em seu texto. Faz isso ao aproximar, através da descrição que Carlinhos faz da sonoridade da voz materna e do prazer que esta lhe proporcionava, espaços tão antagônicos como o mundo pretensamente abstêmio dos colégios de internato (voz de “menina de internato”) e a antiga cidade grega Síbaris, cujos habitantes viviam entregues à voluptuosidade das carnes, aos luxos do prazer físico. Mas dissonâncias, como veremos, serão frequentes na escrita de Lins do Rego, empenhado em contrastar o universo harmônico do engenho, recuado no tempo, ilhado em um período idealizado da história do país, com as estridências da modernidade.

Uma grande rachadura marca sem dúvida o universo sensível do autor. Tendo nascido e sido criado em um engenho na Paraíba, primeiro pelo pai, depois pelo avô, após a morte da mãe, e tendo estudado em colégios de Itabaiana e da capital, José Lins parte para Recife aos catorze anos, em 1915, para completar os estudos e ingressar na Faculdade de Direito. Após uma estadia em Manhuaçu, no interior de Minas Gerais, já formado e trabalhando como promotor público, embarca para Maceió, em 1926, onde passará os próximos dez anos como jurista. Vivendo a infância no engenho e a vida adulta em centros urbanos, José Lins conecta sua história de perdas – da mãe, do espaço familiar, do ambiente do engenho – com o momento de transformação pelo que passa o país.

No ambiente intelectual de que participa na capital alagoana, às vésperas da publicação de *Menino de Engenho*, ele certamente não era o único a fazê-lo. Reunidos em torno de uma revista, fundada em 1931, que ironicamente se chamava *Novidade*, e que fora pensada para superar um “tradicional comodismo de atitudes”, para servir de veículo às novas ideias de uma nova geração de autores, como Jorge de Lima, Valdemar Cavalcanti, Graciliano Ramos, Túlio Lavenère, Willy Lewin, entre outros, alguns daqueles intelectuais publicarão textos marcados pelo medo e pela recusa do moderno, textos em que a dimensão auditiva do mundo emerge pelo embate das sonoridades ligadas ao tradicional e ao moderno.²⁹¹

Logo em seu primeiro número, duas crônicas se encarregam de erigir, cada qual à sua maneira e com diferentes temáticas, lugares de saudade, espaços da tradição ameaçados pelas insurgências da modernidade, que apenas um certo olhar, uma certa escuta saberia ainda

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ CAVALCANTI, Valdemar. Cartão de visita. **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 11 de abril de 1931. Para uma história da revista *Novidade* e sua ligação com romancistas de 30, em especial Graciliano Ramos, cf. LEBENSZTAYN, Ieda. **Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis**. Tese (Tese em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.

identificar. A primeira delas, “Fornalha de banguê”, assinada por Carlos de Gusmão, traça um quadro idílico da vida e do trabalho nos antigos engenhos, idealizando de maneira cruel um serviço pesado que ele, autointitulado “filho, neto, bisneto e trineto de senhor de engenho”, nunca teve que fazer. Nascido no engenho Castanha Grande, em São Luís do Quitunde, interior de Alagoas, Carlos de Gusmão seguiu o roteiro da grande maioria dos escritores desse espaço da saudade. Estudou no liceu da capital, diplomou-se em direito no distrito federal, Rio de Janeiro, e retornou ao estado natal para seguir carreira no serviço público: foi delegado de polícia, oficial-de-gabinete do governador, secretário de fazenda e desembargador. Entre um e outro cargo, foi eleito deputado federal por Alagoas e, como tantos outros, perdeu seu mandato com a instauração do Estado Novo, em 1937.²⁹²

Observando através da distância no tempo, mas também através da distância física, já que nunca fora obrigado a trabalhar na boca de uma fornalha, vendo-a “devorando o bagaço seco”, ele pode “experimentar uma grande emoção” ao vê-la, e transformar em sons as mínimas cenas, os mais inusitados pedaços de lembrança, como se ela, a música, tivesse o poder de fazê-la presente, rendendo a ele autoridade sobre uma rotina que nunca foi a sua, desde o carregamento de cana, levada do partido por carroças puxadas por bois, até seu arremesso ao fogo:

O carro de boi é pesado e vagaroso. Bem o tenho na memória, sem o precisar ver bem o sinto, o mais perfeito e completo, naquele que eu menino fazia de casca de melancia e puxava com um cordão, cantando sua toada de uma nota só cheia de melancolia.²⁹³

Um *devir-banguê*, portanto, atravessa a escrita desses filhos do engenho educados no meio urbano. De vivência no mundo rural, porém, muitos têm apenas os primeiros anos de infância, que em seus escritos se esforçam por encenar puxando pelo fio da memória. Gusmão puxa pelo fio da memória como um dia diz ter puxado sua casca de melancia, feito carro de boi sonante na estrada. Aquele som, para o autor, torna-se uma sobrevivência, força fantasmática do passado, a pluralizar os sentidos, a misturar sonoridades urbanas e rurais, e produzir um tempo folheado, onde cada traço da paisagem, cada fala dos personagens, cada ruído que se diz no passar das páginas vibra um querer do passado, guarda um *desejo de engenho* - “Infelizmente, porém, ainda há no mundo muita coisa que me faz lembrar uma fornalha de

²⁹² Cf. o verbete sobre Carlos Cavalcanti de Gusmão no site da Fundação Getúlio Vargas, disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/gusmao-carlos-cavalcanti-de>. Acesso em: 26 de março de 2019.

²⁹³ **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 11 abr. 1931, p. 3.

engenho banguê.”²⁹⁴ Espectro que revela uma saudade, um sentimento de perda, de “rios secando nas fontes que não choram mais”²⁹⁵.

Ouvimos ressoarem, aqui, as notas de sempre, como as ouvimos nas páginas de Gustavo Barroso e Câmara Cascudo: o canto do carro de boi, o timbre da melancolia, o arquivo imaginário de sons a ditar uma audibilidade para o espaço nordestino. Mas percebemo-las, aqui, em processo de migração, do ambiente sertanejo, para a zona da mata.

Se o texto de Carlos de Gusmão escolhe o engenho como território sonante da saudade, uma crônica de Graciliano Ramos, publicada algumas páginas depois, no mesmo número da revista, toma como espaço para sua narrativa saudosista aquele que será tema principal de sua obra futura: a vida no sertão. Em “Sertanejos”, Graciliano se lamenta de assistir à emergência de tipos urbanos nas cidades do Nordeste. Comerciantes, funcionários públicos, acadêmicos, são tipos estranhos que não condizem mais com a imagem “mistura de retirante, beato e cangaceiro, enfeitada com um patuá, duas alpercatas e muitas figuras de retórica”, retrato cada vez mais “raro” naquela que chama de “minha terra”²⁹⁶.

Ali, continua sua queixa, os homens se tornaram “criaturas vulgares, sem nenhum pitoresco”, cercados pelos signos da modernidade: as rodovias, as estradas de ferro, a luz elétrica, cinema, as filarmônicas (orquestras), as máquinas de escrever e os pianos; atraídos pelo “progresso que veem encantados nas fitas americanas”, pelo “charleston” que dançam, pelo “foot-ball” que jogam, pelo “jazz” que ouvem, palavras cuja sonoridade fere os ouvidos de Graciliano, algumas delas símbolos de outras sonoridades – musicais, dançantes – incabíveis na secura gramatical e auditiva que sua obra semeará:

Para quê esse bando de coisas de nomes esquisitos? Não era melhor que continuássemos a cultivar o terço, o reisado, o pastoril, a quadrilha, a cavalcada, o bozó pelo Natal, as sortes em noites de S. João? Isto é o nosso barato. O resto é dos outros e caro.²⁹⁷

Ao ler o comunista Graciliano Ramos, fica difícil não lembrar o integralista Gustavo Barroso, escrevendo mais de vinte anos antes contra os “ásperos sons guturais”²⁹⁸ do adido

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 11 abr. 1931, p. 11.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1910, p. 4.

alemão, em seu passeio noturno pelo bairro de Petrópolis, no Rio de Janeiro; ou do também admirador do Sigma, Câmara Cascudo, que, sabemos, poucos anos depois estará protestando contra “o fox, sincopado, arrítmico, disfônico”²⁹⁹, e outras danças modernas que chegam ao sertão. Como eles, Graciliano resiste às alterações por que passa os seus mundos imaginados para o sertão. Na escrita e na escuta de Graciliano, lugar de sertanejo é na lide do campo, cuidando do gado, matando a lagarta rosada que deu no algodão. Por isso sua música deve ser aquela do aboio arrastado, de tempo atrasado, de acordo com a posição que lhe é devida na história.

No início da década de 1930, portanto, o tema saudosista do engenho já circula entre os escritos de uma elite letrada, filhos da aristocracia rural, não raro, nascidos nas respectivas casas-grandes dos banguês cujo desaparecimento lamentam. E junto a esse tema, como um harmônico a soar distante, as sonoridades que o constituiriam como espaço idealizado, presentificando o Nordeste, dando-lhe uma audibilidade ao lado da visibilidade e da dizibilidade, funcionando como aquilo que Michel Foucault chamou de *enunciados*, a rondar os grupos literários, povoar os seus romances, crônicas, quadros sonoros que irão ressoar em *Menino de engenho*.

Nas terras do engenho Santa Rosa, Carlinhos desenvolve a habilidade de perceber os antagonismos e aproximações daqueles que o cercam, através dos timbres das vozes, como dando a cada personagem uma *assinatura sonora*. Ainda em Recife, antes mesmo da tragédia, sabia da incompatibilidade de caráter entre sua mãe, “com um tom de voz de quem pedisse um favor”, e seu pai, quase sempre a gritar, de voz excitada e nervosa. Já vivendo no Santa Rosa, sentiria a “ruindade” da tia Sinhazinha através de sua “voz áspera”; se encantaria com as histórias contadas pela velha Totonha “com uma voz que dava todos os tons às palavras”, uma “voz plástica” na qual “havia uma nota especial nas modulações”; ou com Miguel Targino, cujo timbre da voz o fazia ser entendido até pelos animais, pois quando “fazia um ‘ô’ descansado, os [bois] do coice enterravam o pé na areia [...]. E com um ‘ei, Labareda’, de ordem, os do cambão espichavam o pescoço na canga [...]”; e se decepçionaria ao ouvir a “fala bamba”, sem energia do famoso cangaceiro Antônio Silvino.

²⁹⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. **Viajando o sertão**. 4 ed. São Paulo: Global, 2009 [1934]. Edição digital.

Quando interno do colégio Nossa Senhora do Carmo, tal como narrado no romance *Doidinho*, os gritos da negra Paula, ao servir as refeições, serão ouvidos como de “uma voz seca e estridente, atravessando o interlocutor de lado a lado”³⁰⁰; e seria a voz “macia” e “doce”, como a de sua mãe, o primeiro aspecto a chamar sua atenção para Maria Alice, sua primeira paixão, narrada no livro *Banguê*, voz que para Carlinhos se tornava carne, despertava o desejo de toque, confundia-se com a pele: “Agora era o cangote que eu reparava, para aquela penugem cobrindo-lhe a pele que devia ser macia como a sua voz.”³⁰¹ Desejo e escuta coincidem em José Lins do Rego, compondo um amor feito de som e de pele.

Mas também aqui, encontramos um antecedente: 1928, *A bagaceira*. Menos de um ano após a publicação da primeira edição, Mário de Andrade já escrevia: “Mas Paraíba além de outras coisas tem José Américo de Almeida, autor da *Bagaceira*, todos no Brasil sabem.”³⁰² De fato, o livro alcançara um sucesso inesperado. Para muitos especialistas, e por muito tempo, será tido como o pioneiro do chamado “romance de 30”, espécie de precursor oficial daquela nova maneira de escrever o Brasil, além de um marco a separar a escola modernista paulista e o recém-fundado estilo regionalista e tradicionalista, no Congresso Regionalista de 1926. Nele já estão todos os motes que veremos tratados em José Lins do Rego: o engenho decadente, o retorno do filho citadino, os retirantes da seca, uma paixão malograda.

A história nasce de um encontro inusitado. Lúcio, filho do senhor de engenho Dagoberto Marçau, está recém-chegado da cidade para as férias no engenho. Da janela da casa-grande, na qual se debruça após o almoço para observar o dia passar, Dagoberto volta o rosto para Lúcio, que, vindo de um passeio à cachoeira, entra em casa e senta-se à mesa, retardatário. Depois de voltar a sua vista para fora, o senhor de engenho estende o olhar por sobre as cercanias do morro onde mora, quando percebe aproximar-se, pela poeira levantada na estrada, um grupo de retirantes da seca de 1898. Na simplicidade desta cena, narrada nas primeiras páginas do livro, José Américo de Almeida nos dá o duplo olhar e o embate que atravessa a narrativa do livro – o senhor Dagoberto, debruçado naquela janela da casa-grande, oscila sua visão entre dois mundos, o do filho formado na cidade e o da marcha fúnebre dos retirantes, o do moderno e o do antigo, o da cidade e do sertão, uma reunião que não poderia vingar senão na música.

³⁰⁰ REGO, José Lins do. **Doidinho**. São Paulo: Global, 2020 [1933]. Edição digital.

³⁰¹ Idem. **Banguê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011 [1934], p. 73.

³⁰² ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, p.352.

Lúcio se encantará por Soledade, mulher descida para o brejo com a família em busca de comida, água, emprego, e abrigados pelo senhor Dagoberto na estrebaria do engenho. Entre eles, uma atração que José Américo de Almeida manterá irrealizada até o limite. No florir de sua narrativa, o desejo entre Lúcio e Soledade vazará dos corpos para a mata, ressoando no espaço: “Tudo se acasalava numa vivacidade amorosa e cantadeira”³⁰³, “o galo de campina concertava uma autêntica melodia de beijos”³⁰⁴; ou era antes o contrário, e a sonoridade verdejante do brejo paraibano lhes vibrava as vontades da carne: “Era uma cigarrinha maliciosa, dessas chamadas do verão, que os convocava para o idílio”³⁰⁵, “As sonoridades incessantes eram o ritmo de um grande beijo criador”³⁰⁶; com os apetites explodindo em vibrações sonoras: “toda a alameda zinia, como se cada folha fosse uma asa estrídula”, “o zênite radioso apitava em cada raio de sol”³⁰⁷. Naquela sublimação do sexo entre os dois amantes, o espaço parecia transformar em sons o amor dos jovens enamorados, como se eles diluíssem também as fronteiras que separavam os territórios do urbano e do rural.

Também em *Menino de engenho*, os sons darão a medida de todas as coisas. Ainda criança no engenho Santa Rosa, Carlinhos aprende a se orientar espacialmente através dos marcos sonoros que a narrativa vai construindo. Talvez daí venha sua simpatia pelos pássaros, que fazem do canto, isto é, do som, o seu território. De fato, uma intimidade inesperada surge com eles, a tal ponto que é para os “pássaros cantando no gameleiro”³⁰⁸ que, antes de partir para o internato de Itabaiana, o menino Carlos tece a sua primeira despedida.

No romance *Doidinho*, que narra seus anos de aluno interno, será como “pássaros que procurassem ninho quente para pousar” que Carlinhos irá descrever seus pensamentos já dentro do colégio. Assim como seria igual a “pássaros quando fogem das gaiolas” que ele se sentia ao deixar o internato, nos domingos e terças, para tomar banho no rio com o amigo Coruja, com os “ouvidos abertos aos rumores do mundo”. Depois, seria como “pássaros criados em casa” que se sentiriam ele e seus colegas ao retornarem para o colégio, “murchos e calados para a gaiola que nos esperavam”. Seu amor por Maria Luíza seria como “amor de pássaros cativos”; e seriam os “canários cantando nas cajazeiras” o primeiro som a lhe dizer que estava no caminho

³⁰³ ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000 [1928], p. 67.

³⁰⁴ Ibidem, p. 74.

³⁰⁵ Ibidem, p. 66.

³⁰⁶ Ibidem, p. 67.

³⁰⁷ Ibidem, p. 76.

³⁰⁸ REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. São Paulo: Global, 2020 [1932]. Edição digital.

de volta para o engenho – “Talvez que fossem os mesmos canários que cantavam na minha saída para o colégio.”³⁰⁹ O canto para Carlinhos, como para os pássaros que amava, era o marco de entrada (e saída) de seu território.

O canto dos pássaros é mesmo como uma reafirmação territorial para Carlinhos, uma necessidade que lhe consome diariamente. “Eu era um menino triste [...] e solitário andava por debaixo das árvores da horta, ouvindo sozinho a cantoria dos pássaros.”³¹⁰ De volta para o Santa Rosa, nas férias do colégio, é essa marcação do tempo – o amanhecer – e do espaço – o engenho – que ele procura com os ouvidos, chegando a reclamar de seu tio Juca não o deixar “escutar os pássaros do gameleiro”, arrastando-o cedo da cama para tomar o leite tirado da vaca. E a primeira experiência como escritor, quando descobre seu desejo pelas palavras, a sua “primeira descrição”, como chama, ele o faz a céu aberto e com a marca incontornável de seus “passarinhos” que “gorjeavam nas árvores os seus cantos harmoniosos”³¹¹. Primeiro escrito, primeiro gesto como escritor que viria a ser, um território subjetivo instaurado com o canto.

No mundo do engenho Santa Rosa, até os meninos tangerinos, encarregados de pastorear o gado, recebiam nomes de pássaros – Andorinha e Periquito – talvez por não terem outro destino na vida senão “cantar” para os bois e vacas de José Paulino, do amanhecer ao entardecer, parando apenas para comer um “pedaço de charque com farinha” que levavam em um saco amarrado nas costas, em uma rotina que os fizera esquecer até “os próprios nomes”. Como se dará, mais tarde, no romance *Fogo morto*, com o negro Passarinho que “quando não bebia dava pra cantar” e “por isto que pegara aquele apelido”³¹². “Os passarinhos cantavam nas cajazeiras” é uma sentença que se vê por toda a obra do autor, uma *lembrança-timbre* que emerge da memória do engenho e atravessa a sua escrita, desde *Menino de engenho* até o último romance daquele que ficou conhecido entre os especialistas como o ciclo da cana-de-açúcar³¹³.

³⁰⁹ Idem. **Doidinho**. São Paulo: Global, 2020 [1933]. Edição digital.

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ Ibidem.

³¹² Idem. **Fogo morto**. São Paulo: Global, 2021 [1943]. Edição digital.

³¹³ Este conjunto de obras não foi pensado de início como um romance cíclico. As primeiras edições de *Menino de engenho* e *Doidinho* não trazem referência a um ciclo em andamento. Será preciso que a crítica identifique uma continuidade entre as duas histórias. Apenas em *Usina*, vemos assumir-se o caráter sequencial da obra. A partir da leitura do crítico José Aderaldo Castelo, o formato do ciclo fica bem definido, sendo composto por *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934) e *Fogo morto* (1943), considerados pela crítica como seu núcleo central. Esta divisão da obra de José Lins do Rego seria consagrada pela historiografia da literatura. Cf. CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. **Uma história do romance de 30**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Unicamp. Campinas. 2001.

Porém, José Lins do Rego não foi o inventor daquela prática de nomear cantadores com nomes de pássaros. Segundo Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e Cantadores*, era comum os próprios se definirem assim. “Bem-te-vi é um dos nomes-de-guerra de vários cantadores”³¹⁴. Na verdade, o bem-te-vi se torna quase uma raça de cantadores, transformados em bicho através do canto:

Os mais citados ‘Bemtivis’ foram: - Antônio Rodrigues, mameluco, sabendo ler e tocar viola, cheio de verve e de presença de espírito. [...] O outro Bemtivi, José Pereira de Souza, deixou versos e nome de lutador. Um terceiro Bemtivi, João Pedro de Andrade, foi ‘descoberto’ por Leonardo Mota.³¹⁵

Já comentei como, em um artigo publicado em 1941, no jornal *O Estado de São Paulo*, Mário de Andrade, ao comentar alguns aspectos do então recém-publicado *Vaqueiros e Cantadores*, de Câmara Cascudo, associa o desafio, modalidade de canto praticado em vários estados da região Nordeste, às disputas territoriais de algumas espécies de pássaro. Em 1944, este artigo será incluído em uma coletânea, junto com outros artigos publicados por Mário, dentre os quais pelo menos três são dedicados a obras de José Lins do Rego³¹⁶. Em uma escolha sugestiva de palavras, o título da coletânea será *O empalhador de passarinho*. Planejado para ser o vigésimo tomo da edição das Obras Completas de Mário de Andrade, a ser publicada pela Livraria Martins editora, o livro será lançado postumamente, em 1946³¹⁷.

Nesta obra, cujos artigos tratam não raro de música, Mário de Andrade se apresenta, entre outras facetas, como o colecionador de cantos, o etnógrafo que viajara ao Nordeste em 1928-29 para recolher suas sonoridades pessoalmente: “Viajei pelo Nordeste, lá dormi em muitas camarinhas, lá empreguei a palavra pra me fazer mais imediatamente compreendido, lá sonhei, lá me iludi, lá sofri.”³¹⁸; além de ser o idealizador da Missão de Pesquisas Folclóricas

³¹⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994 [1939], p. 263.

³¹⁵ Ibidem, p. 263-264.

³¹⁶ Os artigos são: *Riacho Doce*, publicado originalmente em 12 de novembro de 1939, *Repetição e música*, de 19 de novembro de 1939, estes dois publicados em sequência, em sua coluna dominical no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, e *Fogo Morto*, publicado em 25 de janeiro de 1944, na *Revista do Brasil*.

³¹⁷ Mario de Andrade faleceu em 1945.

³¹⁸ ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 [1944]. Edição digital.

que, em 1938, iria aos mesmos espaços percorridos por Mário, para efetivamente “empalhar” as sonoridades apontadas por ele, gravando-as em discos de acetato.³¹⁹

Talvez por assumir-se na posição de arquivista desses cantos, de investigador de sua anatomia³²⁰, Mário de Andrade saberá reconhecer a sua presença em José Lins do Rego, compartilhando com ele uma mesma disposição para apreender tais formas de expressão – as cantorias, os gritos de aboio – como estratégias de afirmação pelo som, análogas ao canto territorializante dos pássaros. É o que ele diz no artigo *Música e repetição*, presente naquele livro. Para Mário de Andrade, Lins do Rego escreveria como quem compõe música, carregando sua literatura com “entidades sonoras e rítmicas sem sentido”, isto é, que não seguiriam uma linha de raciocínio argumentativo, mas se dariam por voltas, dobras, retornos sobre si mesmas, produtos que seriam, ainda segundo Mário, de um substrato “inconsciente, sonoro, rítmico”³²¹.

José Lins do Rego produziria, segundo o artigo de Mário de Andrade, uma escrita em *ritornelo*, em estado de contínua reafirmação de si. Seu espaço literário se ergueria como comunidade autorregulável de ritmos, traços melódicos, onde a regularidade métrica convidaria à permanência, onde blocos de som comporiam uma fronteira segura, à maneira de canto de pássaro, enquanto proporcionando um modelo de reprodução ao infinito:

As mesmas ideias, imagens, palavras se repetem, se entrelaçam, ora idênticas, ora francamente iguais; dão origem a novos episódios; fazem nascer ideias novas que se contrapontam às já existentes. Não contraponto de almas que, em última análise, é o princípio mesmo de qualquer entrecho, mas contraponto de noções, de noções curtas, perfeitamente identificáveis às imagens temáticas da música.³²²

Toda uma fauna – “ideias, imagens, palavras” – daria vida à selva literária joselinseana, fazendo com ela corpo sonoro, comungando suas linhas de força, criando seus próprios diálogos, seguindo sua lógica particular, estabelecendo relações com as partes do texto, com a história narrada, fazendo de sua própria existência a expressão de um lugar literário, a assinatura de um pertencimento, em todo caso, cumprindo sua função territorial. Antes de ser paisagem de um meio físico – o engenho Santa Fé e suas cercanias, a zona da mata paraibana

³¹⁹ Cf. SÁ, Maria Damasceno de. **Edição de texto fiel e anotado d'O Empalhador de Passarinho de Mário de Andrade**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2013.

³²⁰ No capítulo III, veremos o método utilizado por Mário de Andrade para “desvendar” o que para ele seria a musicalidade e a sonoridade nordestinas.

³²¹ ANDRADE, Op. cit.

³²² Ibidem.

– seu texto se faz paisagem melódica. Espaço literário, que se torna espaço musical para se tornar espaço nordestino.

Ainda segundo Mário de Andrade, a escrita joselinseana seria irmã do Nordeste em sua musicalidade, em sua materialização espacial de uma dada maneira de cantar e soar nordestina: “É processo rítmico-musical [o da escrita de Lins do Rego] comum aos aedos e rapsodistas, a um Homero como a um Manuel do Riachão, e aparece com frequência no canto nordestino.”³²³ Sua letra possuiria o mesmo poder de encantamento, agindo diretamente sobre seus leitores/ouvintes, transportando-os para o território imaginado do Nordeste. Literatura de feitiçaria, pertencente a um outro tempo, como também seria a música nordestina. Pois, continua Mário, ao ler os seus romances,

a gente fica embalado na polifonia magnífica, na mesma semiconsciência deliciosamente entorpecida de quando escuta um coco de praia ou qualquer canto de feitiçeiro, centenas de vezes repetido.³²⁴

Vê-se, assim, que a imagem do tempo que Mário afirma *escutar* em José Lins do Rego é aquela do tempo isócrono, reversível, produtor de identidades; tempo do encantamento, das marcações bem definidas, reiteradas, hipnotizantes; tempo estriado, mensurado para ser melhor ocupado, dirigido. Mário de Andrade publica este artigo cerca de um ano após o retorno da Missão de Pesquisas Folclóricas. Assim, quando ele comenta o caráter musical da obra de Lins do Rego, está mais falando de si mesmo e da escuta que, ao selecionar e registrar dados fenômenos sonoros, ele forjou para o Nordeste.

Curiosamente, naquele mesmo período, o compositor francês Olivier Messiaen, toma também o canto dos pássaros como matéria-prima de sua obra, como faz José Lins do Rego, porém, voltado para o fazer musical, e pensa um tempo e uma música que vão na contramão daqueles apontados por Mário de Andrade. Enquanto Lins do Rego, e antes dele, Gustavo Barroso, Câmara Cascudo, e outros, buscam nos sons da natureza um modelo de tempo uniforme, linear, calmante, onde repousariam uma música e uma temporalidade nordestinas; Messiaen utiliza as mesmas sonoridades naturais para forjar uma imagem múltipla do tempo, feita de singularidades, simultaneidades, heterogeneidades, efemeridades, constituído por planos de velocidade superpostos (por exemplo: um desenho melódico de notas longas,

³²³ Ibidem.

³²⁴ Ibidem.

trespassado por uma melodia curta e rápida, anotada do canto de algum pássaro, como se ele cortasse com seu voo o espaço da música).³²⁵

Com Olivier Messiaen, temos uma música feita de arestas, de ritmos que ele denomina “não retrogradáveis”³²⁶, pensados para formatar um tempo não cronológico, tempo liso, arredo à articulação de um passado e um futuro, e por isso mesmo, à ideia de arquivo. Suas composições, não raro, são ausentes de referências estruturais, sem determinantes de linha ou direção a orientar o ouvinte. Música montada com camadas sonoras de variadas texturas, construída por cortes, justaposição e superposição de blocos – melódicos, harmônicos –, irreduzível a qualquer modelo definitivo. Música-rizoma, em que todo elemento sonoro pode conectar-se com qualquer outro, na qual pululam protomelodias que nunca chegam a desenvolver-se, ou repetir-se como tal. Música cuja apreciação exige um tipo de escuta intensiva, isto é, guiada pelo fluxo das intensidades, escuta nômade, pronta a absorver cada evento em sua singularidade.³²⁷

Diversa é a música proposta por Mário de Andrade para a literatura de José Lins do Rego, de caráter sucessivo, mensurável, linear, próximo do “narrativismo” musical. Para esta, urge uma *escuta da identidade*, isto é, uma dada maneira de ouvir esses textos e essa música como florações de um espaço nordestino em comum. Partindo desta perspectiva, ler José Lins do Rego, e ouvir os cânticos registrados pela Missão de Pesquisas Folclóricas seria reproduzir, no espaço da literatura e no espaço da música, uma ideia de Nordeste. Mesmo que este Nordeste, e esta ideia de Nordeste, não sejam os mesmos – é o Nordeste sertanejo em Gustavo Barroso e Câmara Cascudo, o Nordeste da zona da mata em José Lins do Rego e José Américo, ou ainda um Nordeste com um pouco de cada em Mário de Andrade.

³²⁵ Sobre a produção de um tempo flutuante na música de Messiaen, cf. FERRAZ, Sílvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: Educ, 1998.

³²⁶ Messiaen chama de “ritmos não-retrogradáveis” certas configurações rítmicas que, lidas da direita para a esquerda – em sentido contrário ao normal da leitura na notação ocidental –, soam idênticas quando lidas no sentido original. Equivalem, portanto, ao palíndromo na linguagem escrita. Em suas composições, Messiaen os utiliza como recurso para a construção de um tempo musical em que as noções de “antes” e “depois” restam abolidas, dissipadas em uma música onde o que importa é o agora. É significativo que essa figura tenha sido utilizada por Messiaen pela primeira vez em seu *Quatuor pour la fin du temps* (“Quarteto para o fim do tempo”), de 1940-1. A obra foi composta e estreada no campo de concentração alemão Stalag VIII-A, no qual Messiaen foi mantido como prisioneiro de guerra, e quando a Alemanha parecia estar a caminho de vencer a Guerra. Cf. MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano**. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Unicamp, 2008. Sobre o método composicional de Messiaen, cf. MESSIAEN, Olivier. **The technique of my musical language**. Paris: Leduc, 1944.

³²⁷ A música de Olivier Messiaen inspirou o pensamento de Gilles Deleuze, cuja filosofia orienta em boa medida a escrita desta tese. Conceitos como, “tempo liso”, “paisagem melódica”, “música flutuante”, nascem da leitura (e da escuta) de Deleuze da obra do compositor francês.

Uma escuta que privilegia a identidade é aquela que pensa os sons e as relações entre eles como caminho para reprodução de uma essência, no caso, o território Nordeste. A música seria, por esta perspectiva, matéria de representação da região nordestina; enquanto o Nordeste, este modelo primordial de onde não deixaria de brotar um saber e um fazer musicais identitários. O que se repete na escrita de José Lins do Rego, como também na música que Mário de Andrade pensa como sendo nordestina, é a própria ideia de Nordeste. Esta se torna o índice de um retorno ao passado, uma dada maneira de ser “nordestino” que volta a repetir-se, atravessando-as, na linguagem musical, e na literária. No capítulo III, durante a análise dos fonogramas registrados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, será retomado o tema da repetição como recurso para a construção de uma imagem para o que seria a música-tempo do Nordeste. Por hora, voltemos ao *Menino de Engenho*.

3.2 Ouvidos modernos, ouvidos cercados

O período que José Lins passa em Maceió, e durante o qual escreve e publica quatro dos cinco livros integrantes do chamado “ciclo da cana-de-açúcar” – *Menino de engenho*, *Doidinho*, *Banguê*, *Usina* –, e entre esses dos últimos, ainda, *O moleque Ricardo*, coincide com um surto de modernização na capital alagoana. A exemplo de outras capitais da região Norte/Nordeste nos anos 1920-30, Maceió vivencia a transformação de seu espaço, o alargamento dos becos, a construção de avenidas, o calçamento e saneamento das ruas, a implantação dos bondes, a construção de praças, o erguimento de edifícios a alturas antes inatingíveis; e além da cidade, o campo, com a expansão das linhas férreas, e a multiplicação das usinas de cana-de-açúcar.

O núcleo destas mudanças, aliás, estava ligado às usinas, sucessoras do antigo engenho banguê. Uma política de valorização do açúcar promovida pelos governos de Costa Rego (1926-28) e Álvaro Pães (1928-30), aliada à modernização da produção açucareira, gerou estabilidade econômica no estado, e promoveu o progresso material e artístico, densificado na sua capital. As faces do moderno e do tradicional se entrelaçavam de forma mais intensa ali, nas igrejas reformadas, nos engenhos industrializados. Na incorporação de novos hábitos, os moradores citadinos começaram a mapear um novo território sensível, como também o fará Carlinhos em sua mudança para o Santa Rosa, fazendo da escuta uma espécie de olhar. Dessa maneira, eles ouviam nascer novas sonoridades, e as incorporavam em seu universo sensível. Primeiro, através metáfora:

Em Maceió quando a tarde cai começam a gritar, como agourentos pássaros noturnos, as sirenes dos cinemas. Dez ou doze sirenes, espalhadas até o mais afastado bairro, conspiram sovieticamente contra o sossego e a santa paz provinciana de nossa gente. Parece uma marinética ação contra os crepúsculos. Gritam uns gritos lancinantes, dolorosos, de carpideiras, como se lastimassem a falta de gosto pelo cinema nesta pacata população.³²⁸

A passagem das décadas de 1920 para a de 1930 no Brasil é marcada por um acontecimento sonoro: a chegada do cinema falado aos principais centros urbanos do país. Nos filmes passaram a soar os ruídos de guerra, o barulho dos aeroplanos, os estrondos de tiros, bombas, canhões; a voz de Ramon Novarro e Bessie Love, os efeitos onomatopeicos criados para os desenhos animados; a cultura do jazz e do blues americanos, com seus “hits” sendo reproduzidos pelos autofalantes instalados nas casas de venda das modernas Victrolas; os vendedores de bilhetes e as sirenes instaladas em frente às salas de exibição, anunciando os início e fim das sessões – uma nova cultura sonora emergia da tela, espalhando-se para as ruas, estabelecendo uma nova relação do público com os filmes, e, a partir deles, com o mundo.

Pássaros de ferro, à maneira daqueles passarinhos amados por Carlinhos, personagem de José Lins do Rego, também demarcavam territórios. À primeira escuta, seu timbre causava estranheza, incomodava, afetava. Então, era preciso fazer o trabalho de tradução, trazê-lo para a realidade próxima – *pensar o som*. A linguagem se torna o meio para traduzir e domar esses elementos estranhos. O tom agudo e estridente das sirenes dos cinemas se metamorfoseia em “pássaros noturnos”, ou em “gritos de carpideiras”, “agourentos”, “dolorosos”, mas ao menos sendo agora compreensíveis. Somam-se ao imenso cluster urbano de sonoridades, misturando-se aos antigos tons. “A sirene de um cinema gritou na avenida”, lê-se em uma passagem de um conto, enquanto, na mesma página, “os sinos tangiam tão tristes como se dobrassem a finados”³²⁹, compondo ambos os timbres um abraço de temporalidades e sensibilidades.

Em um momento seguinte, o novo timbre está assimilado, passa a compor a cartografia diária da cidade, em uma palavra, torna-se agente do cotidiano, ou personagem da história. Veja-se uma crônica intitulada “Ingenuidade”, significativamente classificada como “conto de costume”, assinado por Túlio Lavenère e publicado na revista *Novidade* em junho de 1931: a ação se dá em torno da sirene que, ao anunciar o fim da sessão, alerta aos amantes Betinha e Paulo da volta para casa dos pais da moça, que a haviam deixado sozinha em casa para ir ao

³²⁸ Sirenes de cinema. In: **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 11 abr. 1931, p. 2.

³²⁹ Um homem feio. In. **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 9 mai. 1931, p. 4.

cinema; a partir daquele evento sonoro, todo o plano dos amantes é construído, toda a movimentação da cena direcionada. Misturado ao desejo carnal dos jovens amantes, envoltos nas delícias da descoberta dos próprios corpos, a escuta se adapta a uma ambiência recente, monta seus espaços de segurança, e arma suas burlas. A ingenuidade que se perde aqui é a dos ouvidos, que descobrem, eles também, um mundo novo.³³⁰

Com esta mesma disposição auditiva para a constituição de territórios subjetivos, porém voltado para as sonoridades da tradição, o espaço do engenho Santa Rosa começará a ser assimilado por Carlinhos. Também metaforizando os sons, ele aprenderá a ouvir e traduzir a mensagem por trás de cada um deles, afirmando através da escuta, como faria um pássaro com seu canto, os limites de seu território. Assim, ele descobrirá a ressonância entra a “enxada tinindo no chão duro” e “a corrente tinindo nos pés dos escravos tombando a cana”; como também a dissonância entre “o gemido dos porcos na ponta da faca de Zé Guedes”, e os “galos-de-campina cantando os seus números de sucesso”. Desfrutará o “silêncio bom da madrugada”. Aprenderá a dar as horas pela regularidade de alguns sons – “Do engenho nós ouvíamos o trem apitar, e fazia-se de sua passagem uma espécie de relógio de todas as atividades” – e aprenderá que “carro levando gente não canta”, e que “um rastejar de calango nas folhas secas fazia um ruído de coisa grande bulindo”. Desvendará a beleza do ruído do moinho cujo “batuque compassado dos canos, parecia uma música”³³¹.

Nesta marcha de encantamento da escuta, espécie de romance de formação auditiva, José Lins do Rego prepara os ouvidos de Carlinhos (mas também os nossos, seus leitores) para uma identificação afetiva com o ambiente rural dos engenhos, escrevendo a partir de uma acústica saudosista, engrandecedora do banguê, idealizadora de seu espaço como sendo o repositório de valores morais. Acima de tudo, sua escrita e sua escuta personificam o mundo rural. As sonoridades que compunham o engenho eram humanizadas, reinscritas em uma ordem de acontecimentos humana. Um mundo de onde a melancolia brotava em sons por toda parte, realizando uma marcação do território físico e emocional habitado pelas personagens.

A espacialidade rural do engenho soava como gente porque de gente era feita. Não somente o menino era de engenho, mas *o engenho era feito do menino*, de sua carne, de seus desejos, de suas angústias, de seus sonhos, de seus medos, paixões e saudades. O banguê é um pedaço do passado que José Lins do Rego precisa personificar para recuperar, como a imagem de um ente querido (uma mãe, um avô) que se fora, mas não desistimos nunca de reencontrar.

³³⁰ Ingenuidade. In. **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 13 jun. 1931, p. 5.

³³¹ REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. São Paulo: Global, 2020 [1932]. Edição digital.

Por isso, na elaboração de sua cartografia auditiva, os sapos choram, os carros de boi cantam, os cachorros gritam, o cipó de boi ronca nas costas dos negros, e tudo geme: a cana sob a ventania, a máquina de descarregar, o vento macio nas cajazeiras, a vaca na manjedoura, a gaita dos tangerinos, a viola do sertanejo, a zabumba compassando a cantoria do coco.

O barulho da moenda quebrando a cana, o grito dos cambiteiros, a cantiga dos carros vindo da plantação se combinam em um só acorde, um agenciamento sonoro em torno de um mesmo sentido (“O engenho todo na alegria geral da moagem”), um mesmo desejo de escuta harmonizando sonoridades e timbres diversos na imagem de uma poesia sonora, tornando tudo no engenho música, até a servidão absoluta:

O povo miserável da bagaceira compunha um poema na servidão: [...] o ruído compassado das talhadeiras no mel [...] Os carros de boi gemendo nos paus d’arco, os cambiteiros tangendo os burros com o chicote tinindo, e o ‘ô!’ dos carreiros [...] Tudo nessa labuta melódica do engenho moendo.³³²

Na escrita de José Lins do Rego, a vida no engenho vai sendo composta desses pequenos quadros sonoros, cada pedaço do espaço, cada momento do dia mapeado pela escuta, carregado com imagens como a do canto do carro de boi, afinado segundo o peso de cana que carrega, canto que atravessa a meninice do autor, e chega ao presente com o timbre do passado, canto de andamento lento, ritmado pela saudade, índice visual e sonoro de um tempo outro. José Américo de Almeida também o utilizara: “Na solidão rural”, escreveu, “tudo cantava. Até o carro de boi sob os fardos arrobados: quanto mais pesado, mais cantava.”³³³ Assim, ele emerge na escrita de José Lins, dando o andamento à narrativa, funcionando como um signo de notação musical, indicando na partitura do romance os momentos de retardo na execução, uma temporalidade a contrapor-se à velocidade das rodovias, ou das ferrovias, em uma palavra, a imagem de um imenso *ralentando*³³⁴, feito de madeira e de som,

Se no espaço dos banguês o carro de boi entoa “uma nota só cheia de melancolia”, nas ruas dos grandes centros urbanos – como as do Rio de Janeiro, onde termina por ir morar Lins do Rego, no início de 1935 – os bondes passam em um outro ritmo, com um outro canto. Um cronista narrando cenas do cotidiano, não deixaria de notar que “o velho carro elétrico da antiga

³³² Ibidem.

³³³ ALMEIDA, Op. cit., p. 17.

³³⁴ Em música, a expressão *rallentando*, escrita abreviada (*ral.*) sob um trecho da partitura, indica a modificação do andamento original, retardando-o.

C. A. T. U. desengonçava-se, sobre os trilhos, num requebrado maxixe... ”³³⁵. O maxixe, que surgira nas décadas finais do século XIX como versão abasileirada da polca europeia, na passagem da década de 1920 para a de 1930, é um dos gêneros musicais tidos como nacionais mais tocados pelos conjuntos de música, ao lado da moda, marcha, cateretê, toada sertaneja, tendo uma influência decisiva na invenção do samba³³⁶. Seu ritmo transborda dos altifalantes instalados em frente às lojas de vitrola, atravessa as fronteiras do social, invadindo os salões das classes abastadas, e penetra os poros da cidade, sendo ouvido até no balanço dos bondes nos trilhos. Sendo o ritmo das massas urbanas, faz o contraponto com a cantiga plangente e melancólica da escrita joselinseana.

Aquele mesmo cronista, na descrição que faz da ambiência acústica da metrópole, ainda cita os “automóveis que conduzem cartazes e músicos ambulantes, apregoando filmes bons ou morins baratos”. Esses últimos, era aos domingos quando mais surgiam, “com letras vistosas e um bum-bum-bum desordenado” ou simplesmente executando “com uma admirável desarmonia [a marchinha] ‘Com que roupa’”.³³⁷ A sonoridades combinadas – o motor do carro e a música tocada – formavam uma pequena “orquestra ambulante”. À música não basta mais um lugar específico – o teatro, a praça, a capoeira, o cabaré. Seu espaço se torna o urbano, com toda a mobilidade e a urgência que ele exige. Cidade grande, espaço de fluidez – fluxo das sensibilidades, fluxo capitalístico. Vemos, assim, como José Lins do Rego, a exemplo de outros autores da literatura de engenho, fazem erguer um mundo rural que em tudo se nega aos influxos das sonoridades modernas habitadas por eles.

Em José Lins do Rego, a música surge como uma força de encantamento e rememoração. Ela mantém uma relação disruptiva com o tempo, não se rende à cronologia da cena, mas abre um buraco negro ali, bem no meio da escrita, para fazer brotarem outras imagens, outros momentos. Não é como se a música acionasse um gatilho semântico para fazer brotar, dentro da narrativa, imagens do passado, mas o próprio fluxo musical emerge do silêncio como uma lembrança inesperada:

³³⁵ O maxixe... **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 26 jun. 1931, p. 13. “Catu”, como ficou popularmente conhecida, era a sigla para Companhia Alagoana de Trilhos Urbanos.

³³⁶ Cf. VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2004.

³³⁷ **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 18 jul. 1931, p. 12.

No silêncio daqueles ermos os cabras cantavam. Os instrumentos de trabalho soavam como se fossem um acompanhamento malfeito. As enxadas, as picaretas, os martelos se encontravam com os seus ruídos, com as vozes fanhosas, com as tristezas e a luxúria da gente que estava ali até o sol apontar, até que viessem outros fazer o mesmo. Nestas noites Ricardo trabalhava com a cabeça cheia de pensamentos. [...] O passado vinha-lhe como uma dor. [...] Uma palavra de algum companheiro, uma referência besta era a picada que ele não queria mais ter. [...] Tinha até vontade de chorar quando a coisa lhe chegava de supetão, quando uma cantiga qualquer lhe acordava os sentidos para um dia feliz, para uma hora, um minuto em que fora todo de sua alegria.³³⁸

O trabalho braçal do negro era uma imagem sonora incorporada à paisagem do engenho, que, agora, a música vinha relembrar. No mundo rural de Lins do Rego, cada som é um acontecimento, cada timbre tem sua razão de ser, as sonoridades mantem a integridade, apresentam uma identidade, formam uma unidade discursiva. Aqui, todo som é a marca de um lugar seguro, de uma cena da memória. Os ruídos marcavam as horas, mapeavam o dia em uma cartografia articulada, construindo todas uma única imagem sonora da moagem, um chamado à lide da cana-de-açúcar: “O engenho em ponto de moer. [...] Os carros de boi passavam gemendo sob o peso da cana madura para os picadeiros. E cambiteiros estalando o chicote no silêncio da estrada.”³³⁹ Ou então: “O engenho, àquela hora, já estaria na sua segunda têmpera e os carros de boi passavam por nós chiando.”³⁴⁰ Em algum momento, a fala humana é capturada por essa imensa *máquina sonora*, para dela tornar-se parte: “Na sua fábrica era ele a peça principal da engrenagem”; dele, José Paulino, os gritos “ouviam-se de longe como o de uma sirena”.³⁴¹ Dos homens moendo a cana se ouvia “uma loa qualquer”, fazendo harmonia com a “gritaria do mestre de açúcar pedindo fogo”, e o “barulho da moenda quebrando a cana e o ruído metálico dos dentes da roda gigante”³⁴².

O amanhecer também tinha sua rotina de sons:

A vassoura da negra varrendo a casa chiava desde as cinco horas. [...] Ouvia o gado saindo para o pastoreador, os chocalhos batendo, os urros tristes de vacas que deixavam os bezerros no cercado. O ar frio da madrugada me dava sono, mas o barulho de tudo acordado não teria consideração pelos meus nervos.³⁴³

³³⁸ REGO, José Lins do. **Usina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010 [1936], pp. 69-70.

³³⁹ Idem. **Banguê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011 [1933], p. 20-21.

³⁴⁰ Ibidem, p. 83.

³⁴¹ Ibidem, p. 22.

³⁴² Ibidem, p. 82.

³⁴³ Ibidem, p. 33.

Assim também, o entardecer, essa imagem clássica da saudade, da sensação de passagem do tempo, que ouvimos soar junto com o aboio nas obras de Gustavo Barroso e Câmara Cascudo, volta a reverberar aqui, acrescida de outros sentidos, associado agora ao ritmo do trabalho do engenho, mas ainda funcionando para musicar a finitude:

Via as tardes até o fim. Os últimos trabalhadores de enxada ao ombro, os últimos restinhos de luz por cima dos altos e com pouco, tudo se aniquilava e uma espécie de suspiro de moribundo a ferir os meus ouvidos: o choro dos sapos da lagoa, o aboio para uma rês perdida da boiada [...] O cata-vento, no pátio, batia com uma regularidade de relógio e aquela melopeia de cano batendo no outro falava mais alto que tudo.³⁴⁴

A tendência à aglutinação de sonoridades em um mesmo quadro timbrístico indicia o desejo de unificação do espaço. Na obra de José Lins do Rego, o mundo rural do engenho apresenta sonoridades que se completam, que se encaixam, compondo uma imagem unívoca contraposta à algaravia de sons da cidade. À sua maneira, o autor dá ao mundo do engenho um rosto sonoro³⁴⁵ contraposto àquele que os centros urbanos ganhavam já desde o início do século XX. Compondo sua fala com os menores sonidos, inventando uma linguagem própria que fazia referência auditiva a um passado cristalizado, Lins do Rego contrapunha sua escuta à poluição sonora que emergia nas cidades, onde os sons se apresentavam desarmonizados, estilhaçados, desmontados, desterritorializados, próprios de um espaço no qual os índices de velocidade de deslocamento e de informação implodiam todos os limites:

400.000 habitantes, 3.000 e poucos automóveis, dois pequenos arranha-céus de oito andares, serpentinas luminosas de gás neon e o rio Capibaribe [...] Febre de som. [...] Depois do Rio, Recife é a cidade que menos respeita a sensibilidade dos ouvidos alheios. Felizmente os cinemas não usam sirenes. [...] Radiomania. Antenas em todos os tetos. [...] Depois das vinte e duas horas, as ondas curtas apanham Shennectadye Pittsburg. E a gente pode ouvir Rudy Valée. [...] O ‘alto círculo’ dança no Jockey, na APA, no Internacional, no Club de Tennis [...] [Há ainda a] inferioridade social dos outros clubs [...] Este é o Recife dos cronistas mundanos mais viciados. O Recife dos poetas está no silêncio católico do Largo de São Pedro, nos becos noturnos e na serenidade dos longos crepúsculos que adormecem os mangues.³⁴⁶

³⁴⁴ Ibidem, p. 24-25.

³⁴⁵ Para uma noção de rosto como um território expressivo e sua relação com a música, pintura, literatura, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero – rostidade. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996, p. 31-61. Remeto ainda à discussão presente no fragmento *As faces do som na capital da república* do capítulo I.

³⁴⁶ Recife. **Novidade: Semanário Ilustrado**, 25 abr. 1931, p. 4.

Cartografia auditiva da metrópole: uma cidade em estado de excitação permanente, penetrada em todos os poros pela vertigem da modernidade, pelo acúmulo de gente, de carros, de prédios, feita de alturas, de luzes, de fluxos; uma cidade repartida em estratos de som – música dos clubes aristocráticos, música do guetos e bares, música das rádios; cidade de múltiplas temporalidades – tempo dos cronistas, tempo dos poetas; as várias faces de *Chronos*, na voragem dos dias, na urgência do hoje, do atual; face de *tragos*, do nascer da poesia, da potência irruptiva do tempo, dos buracos de silêncio no marulho dos dias, do inatural. Descrição que muito diz do próprio autor do texto citado, Willy Lewin, cuja escrita fragmentária mesclava o relato do cotidiano com o lirismo do gênero poético; figura obscura, “poeta bissexto e irrealizado” – segundo o também poeta alagoano Lêdo Ivo – e de quem “um dia se escreverá a história borgiana”³⁴⁷; católico fervoroso, tradutor de Paul Claudel, o “poeta cristão”; que ouvia a Recife dos anos 1930/40 como quem buscava acústicas de capela no coração da avenida moderna.³⁴⁸

Avancemos, rapidamente, apenas para lembrar: o “silêncio católico do Largo de São Pedro”, quatro décadas mais tarde, acolherá o concerto de estreia do Movimento Armorial, realizado em 18 de outubro de 1970 na Igreja de São Pedro dos Clérigos, localizada no centro daquele mesmo pátio. Será promovido pelo também católico Ariano Suassuna, em busca de reproduzir uma ambiência ancestral como aquele entorno de casas coloniais. Quarenta anos depois, um desejo de silêncio tradicional, uma recusa do caos moderno continua reverberando em outros autores, em outros músicos, com outros sentidos, materializados na acústica de um lugar idealizado, espaço que seria um reduto de som à prova do tempo.³⁴⁹

É provável que José Lins do Rego tenha conhecido Willy Lewin, fazendo parte junto com ele do grupo de escritores colaboradores da revista *Novidade*, publicada em Maceió, semanalmente, entre 11 de abril e 26 de setembro de 1931. É fato que ambos experienciaram a Recife moderna, o “consolo efêmero” de seu “tumulto alegre”, seus “gritos” e suas “luzes”. E se fizeram opções estéticas contrastantes – Lewin sempre reagiu contra o chamado “romance social de 30”, escritos pelos romancistas do Norte/Nordeste, preferindo autores “intimistas”,

³⁴⁷ SANTOS, Marcelo dos. Paratextos cabralinos: uma sugestão de leitura da obra de João Cabral de Melo Neto. *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto, 2011*, p. 88.

³⁴⁸ Sobre Willy Lewin, cf. LEBENSZTAYN, Ieda. **Graciliano Ramos e a Novidade**: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis. Tese (Tese em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.

³⁴⁹ Cf. VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços**: paisagem sonora do Nordeste no movimento armorial. Dissertação, UFRN, 2007.

como Cornélio Penna, Octávio de Faria e Adonias Filho – ambos mantiveram uma relação dúbia com a modernidade, projetando em seus textos um sentimento de recusa do caos citadino, mesmo que vivendo e pavimentando suas carreiras dentro dos centros urbanos.

Voltando de seu itinerário pelos estados da Paraíba e Rio Grande do Norte, Mário de Andrade anota em seu diário de viagem um encontro com Willy Lewin, em 16 de fevereiro de 1929. Cruzara com ele e “uma rapaziada modernista” durante uma visita, no município de Escada, ao engenho pertencente ao pai do pintor Cícero Dias, este também um “menino de engenho”, filho de uma família proprietária de terras da região. No caminho para o engenho, vindo de Recife, onde passaria seus últimos dias antes de retornar ao Rio de Janeiro e depois São Paulo, Mário avistara várias “usinas iluminadas de efeito lindo”³⁵⁰. Na encruzilhada entre o moderno e o passado, dava-se o encontro das escritas e as escutas de um Nordeste imaginado.

Usina, romance publicado por José Lins do Rego em 1936, é expressão desse encontro entre passado e presente. Nele, é narrada a derrocada do dr. Juca, tio de Carlinhos, à frente da Usina Bom Jesus, quando o engenho moderno vem para substituir o antigo banguê, trazendo o seu ritmo industrial de produção, sua maquinaria pesada, eletrificada. Todo aquele timbramento da narrativa, cuidadosamente erguido nos livros anteriores do “ciclo da cana-de-açúcar” irá desaparecer, e José Lins do Rego nos dará um livro vazio daquelas sonoridades que haviam se tornado o território auditivo de Carlinhos. Desaparecem os cantares de sapos, o choro das cigarras, as orquestrações de fim de tarde, até o canto dos passarinhos se tornam raros no correr das páginas, para então silenciarem totalmente. Ruídos de trens de cana faziam agora o caminho por onde antes “João Miguel conduzia os seus carros de boi cantando.” Uma outra música tocava no espaço que antes fora do engenho Santa Rosa, agora tragado pela usina Bom Jesus, centro gravitacional da modernidade, do capital: “O rumor das máquinas, o ruído da moenda quebrando cana, das rodas dentadas, dos trens chegando enchiam os ouvidos do usineiro próspero.”³⁵¹

À época em que José Lins escreve *Usina*, já existe uma discussão no país em torno do que seria a necessária modernização, a chamada “racionalização do campo”. Economistas, agrônomos e especialistas da área denunciavam a fuga dos filhos da elite agrícola para os grandes centros urbanos e para o exterior. Culpam “o pensamento que se apoderou dos descendentes do

³⁵⁰ ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015 p. 242. Sobre o pintor Cícero Dias, ver BORGES, Raquel Czarneski. **Triunfo do irreal: arte, loucura, surrealismo e a experiência de Cícero Dias (1920-1930)**. Tese (doutorado em História). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

³⁵¹ REGO, José Lins do. **Usina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010 [1936], p. 157.

campo – os filhos de agricultores ou de senhores de engenhos que vieram pras cidades”³⁵², contaminados que estariam, agora, por uma erudição estéril, que desvalorizaria o trabalho no campo. Décadas de envio pelos aristocratas de seus herdeiros a países europeus, em busca do desejado título de bacharel, haviam criado um vácuo entre as duas gerações de proprietários, que agora apenas a mecanização do campo, isto é, a utilização daquele conhecimento adquirido em favor da produtividade, poderia preencher. Buscava-se, assim, uma terra que deixasse de ser “milagrosa” para ser mecanizada, racionalizada.

Já desde meados da década de 1910, pode-se encontrar artigos publicados na imprensa nacional propondo a aplicação de técnicas modernas na agricultura e na agropecuária, vozes se levantando contra a resistência das elites agrária ao conhecimento moderno e a ligação desta elite com o arcaísmo e a escravidão. Em meio às explosões da grande guerra europeia, que estoura em 1914, o belicismo nacional, para esses críticos do pensamento provinciano, deveria ser no sentido de proteger nossos espaços de produção rural, a verdadeira batalha do país seria contra a desvalorização do agricultor. O cultivo da terra se torna um gesto de patriotismo.³⁵³

Assim, quando José Lins do Rego idealiza uma distância auditiva entre a ambiência do antigo engenho, e o novo quadro de sonoridades emergentes com a chegada da usina, está dando uma plasticidade aural ao embate entre o pensamento modernizante nacional e o reacionarismo das elites agrárias, em especial a açucareira; está nos dando uma cartografia em sons da ruptura sensível entre uma escuta aberta ao novo e ouvidos cada vez mais cerrados e cercados.

3.3 Melodias de fuga

Em *O moleque Ricardo*, livro publicado em 1935, ouvimos emergir em José Lins do Rego uma força para o fora, uma *linha de fuga* do território que construía nas obras anteriores, *Menino de engenho*, *Doidinho* e *Banguê*. Narrado na terceira pessoa, estratégia de afastamento do autor, o enredo é ambientado no Recife dos anos 1930, fora do espaço do engenho Santa Rosa. Também por isso, a obra restou classificada pela historiografia literária como “romance satélite”, pois habitando o entorno do chamado “ciclo da cana-de-açúcar”, sem nunca aterrisar, nunca pertencer completamente ao tempo de Carlinhos e do Santa Rosa. Neste romance, a

³⁵² PASSOS, Alberto Guimarães. ...país essencialmente agrícola. In: **Novidade: Semanário Ilustrado**, 11 jul. 1931, p. 1.

³⁵³ Leia-se, por exemplo, a série de artigos assinados por Fernandes e Silva e publicados no **Diário de Pernambuco**, em outubro de 1915.

música ocupa o lugar de luta contra o presente, seja em fuga para o passado – expressando a saudade, as memórias do engenho de onde a personagem principal sai fugida – seja para o futuro – no canto dos negros nos terreiros de umbanda, em Recife, chamando Deus “em socorro de suas necessidades”, evocando um tempo quando “os filhos ficariam bons das doenças, as mulheres não perderiam os maridos”³⁵⁴.

A história de Ricardo é contada como sendo um pouco da história de todo retirante: ser deslocado, negro, que fugiu do engenho Santa Rosa para o Recife, enfeitado pelo canto da cidade grande, pelos timbres modernos. “Uma coisa que lhe perturbava quase sempre era o apito do trem.”³⁵⁵ Ele próprio tornado melodia de aboio, canto que se lança para longe, que serve para mostrar o caminho às reses, ao mesmo tempo que flerta com a fuga, ressoando no espaço aberto, fazendo e desfazendo o seu trajeto. “Uns falavam que se juntara aos tangerinos de madrugada.”³⁵⁶

O aboio, portanto, é uma força de territorialização do gado pelo som. Mas como todo território, ele guarda em si uma *linha de fuga*, de desterritorialização em potência. Era comum ter-se um boi fugido do bando, perdido nos matos. No mundo construído por José Lins do Rego, os tangerinos são uma força de perdição, guardam em suas rotas, traçadas pelo canto, uma potência de escape para os filhos e filhas do engenho. Muitos foram aqueles que se “foram com os tangerinos”. Não por acaso o aboio é uma das sonoridades mais romantizadas pelos folcloristas do Nordeste e pelos escritores do romance de 30: talvez nenhum outro som represente tão bem o enfrentamento entre a construção de um território e o seu próprio desfazimento, embate que, por muito tempo, moverá a elaboração de uma música tida como nordestina:

Havia um tangerino negro que passava no Santa Rosa tocando uma gaita na frente da boiada. Era um gemido fininho que o negro tirava do seu instrumento saudoso. Corríamos para ouvir a música de cego pedindo esmola, mas que arrastava atrás dela todo aquele gado em tropel. Enquanto eu saía com os moleques, a minha memória movia estas coisas da infância. Não ouvira mais a gaita do negro na frente das boiadas. Morrera sem dúvida.³⁵⁷

³⁵⁴ REGO, José Lins do. **O moleque Ricardo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973 [1935], p. 42.

³⁵⁵ Ibidem, p. 6.

³⁵⁶ Ibidem, p. 3.

³⁵⁷ Idem. **Menino de engenho**. São Paulo: Global, 2020 [1932]. Edição digital.

Chegado em Recife, Ricardo arranja emprego em uma padaria e passa a construir relações com as personagens citadinas, aprendendo a lidar com seus códigos, pois ali “até a voz de mando era diferente”, e sem nunca deixar de carregar um estranhamento afetivo, uma sensibilidade voltada para o universo do banguê que agora estava irremediavelmente perdido. No mundo sonoro deixado para trás por Ricardo, a música tinha seu lugar certo. Lugar que será em boa medida reservada à música pensada para o Nordeste: o lugar do cego esmoler, dos tangerinos pobres e esfomeados, da viola do preto pobre filho de sertanejo fugido da seca, ou do vagabundo, imprestável para o serviço, como o cantador de modinhas que só aprendera a tocar bem porque “nunca pegara no cabo de uma enxada”, todos produtores de uma música, segundo os adjetivos mais utilizado por esses mesmo escritores, “saudosos, tristes, dolentes, melancólicos”, mais pela saudade de ocupar esse lugar do que pelo ímpeto de sair dele.

Na ambiência urbana do Recife dos anos 1930, porém, a música aparece como vetor de deslocamento, de fuga do próprio tempo, como expressão do inabitável em cada personagem. Ela vai contra o sentido das sonoridades que tragam a escuta de Ricardo de volta para o engenho, girando estas últimas em torno de um som que se repete atravessando todo o romance, o chamado que Ricardo ouve, no dia de sua fuga para o Recife, de seu irmão caçula, de braços abertos, dizendo: “Cardo, Cardo.” Na composição da paisagem melódica desta obra, a música, como também a sonoridade urbana, fragmentada, é a expressão das subjetividades dos personagens desterritorializados, encarnações na escrita daqueles novos tipos que José Lins do Rego via nascer com a sociedade moderna.

O carnaval é tratado no romance como símbolo desse desfazimento social. Dentro da estrutura de *O moleque Ricardo*, o carnaval é narrado como fuga do cotidiano, estridência que silencia, por três dias – três capítulos – as vozes da política, da luta do proletariado que Ricardo, personagem-fuga, acompanhava sem envolver-se:

Agora ninguém mais falava de revolução [...]. Só do Carnaval [...]. Os, clubes de noite, não deixavam as ruas, visitando os jornais, espalhando-se no passo com as orquestras que se rebentavam de entusiasmo. O povo cantava. [...] O povo dançava e era tudo quanto queria. [...] A música entrava de corpo adentro. Vinha para o sangue, para a alma do povo.³⁵⁸

O ano de publicação de *O moleque Ricardo* é o mesmo do lançamento da revista *A Vanguarda Carnavalesca: Revista do Frevo*, em Penedo, Alagoas. Isso porque apenas na

³⁵⁸ REGO, José Lins do. **O moleque Ricardo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973 [1935], p. 171 e segs.

passagem da década de 1920 para a de 1930 o ritmo considerado pernambucano chega aos clubes daquele estado. É o próprio Lins do Rego que afirma: “O frevo é tão do Recife que, em Maceió, no ano de 1929, ninguém sabia o que era isso”. Ainda nas palavras do escritor, teria sido dele, com a ajuda de Valdemar Cavalcanti e o Bonifácio Magalhães da Silveira, o “Major Bonifácio”, a tentativa de introduzir a “dança pernambucana” no carnaval de Alagoas – no que não tiveram sucesso.³⁵⁹

Na década de 1930, em Pernambuco, o frevo passa por um processo de ressignificação. Deixa de ser uma prática condenada pelos discursos oficiais, no entresséculos XIX-XX, para se tornar o emblema da cultura local, ganhando centralidade simbólica em comparação a outros ritmos e sonoridades carnavalescas. Se no Rio de Janeiro, então principal disseminador de hábitos e comportamentos modernos, o carnaval estava associado ao samba, ou melhor dizendo, a expressão “samba” estava, naquele período, atrelada ao carnaval³⁶⁰, a marca sonora do carnaval no Recife, por outro lado, seria o frevo. Sendo gênero de música mestiça, frente ao maracatu, de origem exclusivamente negra, o caboclinho, de origem indígena, e os clubes de alegoria cariocas, de inspiração europeia, representante da raça branca, o frevo estaria apto a simbolizar uma musicalidade para Pernambuco e, a partir dela, para todo o Nordeste, este, pensado como núcleo do encontro das três raças.

Há nessa definição de uma sonoridade mestiça como sendo aquela que representa a identidade pernambucana e nordestina uma clara referência à sociologia de Gilberto Freyre, principalmente à obra *Casa-Grande & Senzala*, de 1933. Por isso, é a partir do frevo que José Lins do Rego constrói sua narrativa, tornando aquele ritmo a personagem central de seu romance. O carnaval retratado em *O moleque Ricardo* é aquele que Freyre, em 1927, já havia considerado como “genuinamente recifense”, ou seja, o carnaval dos blocos formados pelas camadas populares, dos clubes de pedestres, que ele considera o carnaval “espontâneo, dinâmico, popular, regional e brasileiro”³⁶¹. Aqui, Freyre pensa o carnaval de Recife em oposição ao carioca, tratando-os respectivamente segundo o binômio tradição-modernidade. Um outro tipo de carnaval, caracterizado pelos clubes de fantasias e alegorias, pelos bailes de máscaras, próprios da elite recifense e semelhante ao carnaval carioca, considerado por Freyre

³⁵⁹ “Frevos pega como sarampo”. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 11 mar. 1950, p. 28.

³⁶⁰ Cf. SOIHET, Rachel. O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. **O Brasil republicano 2: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 287-321.

³⁶¹ O texto será publicado apenas em 1975 como parte da coletânea de escritos memorialísticos *Tempo morto e outros tempos*. Cf. FREYRE, Gilberto. **Tempo morto e outros tempos: Trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade 1915-1930**. São Paulo: Global, 2012 [1975]. Edição digital.

“sem imaginação”³⁶², é silenciado por Lins do Rego em seu livro, embora estivessem presentes nas festas carnavalescas do Recife desde pelo menos a segunda metade do século XIX³⁶³.

Nos anos seguintes, o discurso em favor do frevo como emblema principal do carnaval pernambucano ganharia força com fundação da Federação Carnavalesca de Pernambuco, no ano de 1936, e com a sua valorização promovida pela política cultural do Estado Novo, a partir do ano seguinte. O Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco contribuiu com as pesquisas em torno do gênero musical, e outros nomes se somam à constelação de autores a pensar o frevo como uma força insuperável a mobilizar os afetos, a lascívia, mas também os impulsos subversivos, a índole ao mesmo tempo revolucionária e nacionalista, reunidos naquele que seria o canto-símbolo de uma dita “pernambucanidade”³⁶⁴. Os fios dessa trama discursiva seguirão se entrelaçando e, em 1991, um trecho de *O moleque Ricardo* será escolhido para compor a *Antologia do Carnaval de Recife*, organizada pelo historiador Leonardo Dantas e pelo folclorista Mário Souto Maior, e publicada pela Fundação Joaquim Nabuco, com apresentação de Gilberto Freyre³⁶⁵.

Em princípios de 1935, portanto, quando José Lins do Rego envia à editora o texto final daquele que seria seu quarto romance, e cuja narrativa cruzava as sonoridades do banguê com aquelas das troças recifenses, o frevo ressoa em terras maceioenses, mesmo que apenas pelas páginas escritas do autor paraibano. Nestas, o frevo é tratado como um traço identitário a ser expandido para todo o Nordeste. Vê-se como, apesar de apresentar a música e o carnaval recifense como potência de desterritorialização, servindo de polo de atração e de contexto para a fuga de Ricardo, Lins do Rego não deixa de tratar o frevo ao mesmo tempo como força de reafirmação, portanto, territorialização, da região nordestina. Construção e fuga e de territórios: o dualismo do ritornelo não cessa de girar³⁶⁶.

Na leitura que fazia das festas carnavalescas, um cronista escreve de Maceió: “Nada se prendia a política. O Carnaval, no momento, está absorvendo em quase toda a sua totalidade,

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Cf. MENEZES NETO, Hugo. **Tem samba na Terra do Frevo**: as escolas de samba no Carnaval do Recife. Tese (Doutorado em Antropologia). Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2014.

³⁶⁴ Além de Gilberto Freyre e do próprio José Lins do Rego, podemos citar os escritores Mário Sette, Aurélio Limeira Tejo, Valdemar de Oliveira, os jornalistas Mário Melo, Paulo Nunes Viana, Paulo Fernando Craveiro, entre outros pesquisadores e cronistas do frevo.

³⁶⁵ Cf. SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). **Antologia do carnaval do Recife**. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1991.

³⁶⁶ Sobre o dualismo à maneira de Deleuze e Guattari, cf. MACHADO, Roberto. **Deleuze: a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 21 e segs.

as diversas classes sociais [...] penetrando desde a casa do capitalista à choupana do proletário.”³⁶⁷ Irônico se pensarmos que naquele ano, justo quando José Lins do Rego faz convergir as linhas de fuga de Ricardo e das festas carnavalescas, a política no Brasil parece intensificar seus combates. À sombra do crescente autoritarismo do governo constitucional de Getúlio Vargas, crescia o movimento integralista, com clara tendência fascista. Para contrapor-se a ele, em março de 1935 é fundada a Aliança Nacional Libertadora (ANL), uma frente de liberais, sindicalistas, comunistas, tenentistas, socialistas, reunidos em torno da recusa ao governo Vargas, e inspirados no modelo das frentes populares que então surgiam na Europa para impedir o avanço do nazifascismo.

À medida que a ANL crescia, aumentava a tensão política no país, e se tornavam frequentes os conflitos de rua entre comunistas e integralistas. No dia 5 de julho daquele ano, a ANL promoveria manifestações públicas para comemorar o aniversário dos levantes tenentistas de 1922 e 1924. Logo em seguida, a organização seria condenada à ilegalidade. Mas não deixaria de promover seus comícios. O movimento se preparava para a luta armada. Em novembro, os levantes militares: primeiro em Natal, no dia seguinte em Recife, e três dias após, no Distrito Federal, Rio de Janeiro. A história do fracasso do “Levante de 35” é bem conhecido – abandonados pelo operariado, os militares foram rapidamente debelados, e a repressão se estendeu, impiedosa, a todos os opositores do governo. Desse núcleo de ações, sairia uma série de medidas adotadas pelo Congresso Nacional no sentido do fechamento do regime, que levariam, dois anos depois, ao golpe do Estado Novo.

Publicado no centro daqueles acontecimentos, em 25 de julho, *O moleque Ricardo* traz em sua narrativa fragmentos das forças que atravessavam o social. Vemos todas lá: os grupos comunistas, a repressão policial, o conflito de classes, os sindicatos, as intrigas entre partidos e agentes políticos. E no meio de todos, Ricardo, compondo uma rapsódia da fuga, perdido entre tantos seres perdidos, lutando uma luta vazia, sonhando em voltar para o engenho.

Se José Lins do Rego vai fazer coincidir a história da fuga de Ricardo com a algazarra das troças, a batida dos gonzo e guizos, as melodias das tubas e clarins, dos pífanos e gaitas, é menos porque elas simbolizam o escape das regras, o desfazimento momentâneo das diferenças, e mais pelo fato de seu desregramento e seu igualitarismo encenados pertencerem ao mundo urbano, às práticas das grandes cidades, e para deixar mais nítida a trajetória de fuga empreendida por Ricardo para fora do engenho, trajetória que apenas roça nas dissonâncias e

³⁶⁷ O carnaval em marcha. **A Vanguarda Carnavalesca: Revista do Frevo**, 24 jan. 1935, s/p.

consonâncias da sociedade burguesa, para retornar, como a melodia desgarrada do aboio , trazendo o eco das distâncias do velho banguê.

O livro termina com Ricardo preso, de partida mais uma vez, agora, para o presídio em Fernando de Noronha, envolvido que se viu, contra a vontade, com integrantes do movimento grevista, encarcerado em uma ilha, como ilha ele se sentiu a vida inteira. Após ser libertado, retorna ao engenho Santa Rosa, agora parte da usina Bom Jesus. Retorna apenas para morrer, atingido pelas costas pelo rifle do capataz do engenho, como se toda fuga daquele universo tivesse que ser castigada. Porque sair daquele lugar instaurado – do cego pedindo esmola, dos tangerinos pobres e esfomeados, de filho de sertanejo fugido da seca, ou do vagabundo – só poderia ser um crime imperdoável, em um país onde preto, pobre, “nordestino”, retirante, para ser presidente, só se for de clube de carnaval, de preferência distante, no meio do mangue, aguando a própria miséria, e misturado com outros pretos, outros pedintes, outros retirantes, com a música encrustada no sangue como caranguejo em buraco de mangue, cantando e dançando para calar a fome, para espantar os urubus, para encantar os mocambos, para apressar o dia, para enganar a febre, para amaciar a morte, para tirar a lama, para organizar o caos, para irmanar as peles, para se sentir gente, para vibrar um pedaço de Deus dentro de si, como fosse a música capaz de tudo isso, inclusive, de bastar a quem não tem nada.

3.4 Devir-piano, devir-feminino³⁶⁸

No imaginário musical de José Lins do Rego, o piano surge ligado à boa educação dos filhos da elite agrária, é um signo de boa posição social: “Era o capitão Tomás Cabral de Melo, senhor do engenho de Santa Fé, chefe do Partido Liberal, pai de filha educada em Recife, com piano em casa, que fala francês, que bordava com mão de anjo.”³⁶⁹ Era um universo musical que ficava despegado, junto com o piano, das práticas sonoro-musicais que seria próprio do mundo rural do engenho. Reservado às visitas, na sala da casa-grande, aquele instrumento existia como sinal de opulência, como um descanso para os ouvidos saturados dos timbres locais, das melodias de sempre:

Lá estava o piano de dona Neném tocar pras visitas. [...]
– Neném, toca aquela valsa para o doutor Carlos ouvir.

³⁶⁸ Para uma noção micropolítica de *devir*, DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-114.

³⁶⁹ REGO, José Lins do. **Fogo morto**. São Paulo: Global, 2021 [1943]. Edição digital.

E ouvi então a coisa mais triste desse mundo: uma valsa tocada no piano de seu Lula.³⁷⁰

Mas o piano estava ligado também à delicadeza, ao feminino, ao francesismo, tão influente na sociedade das cidades em processo de modernização, no início do século XX, aos dons de “moça prendada”. Nos romances de José Lins do Rego, eram sempre personagens femininas a tocar piano, e quando era um homem o instrumentista, tratava-se justamente do músico de bordel, local aonde os usineiros iam para servir-se das mulheres. As mesmas “mãos de anjo” de Amélia, filha do capitão Tomás, patriarca fundador do engenho Santa Fé, personagens do romance *Fogo morto*, de 1943, eram as que tocavam o piano e bordavam tecidos, diferentes das mãos de sua mãe, “grossas dos trabalhos da cozinha”.

O timbre do piano emerge das páginas de Lins do Rego como um respiro de ternura, de meiguice feminina, em meio àquele universo patriarcal e masculino, de trabalhos grosseiros, da lide no campo, na bagaceira, da dureza das máquinas de moagem, da pele esturricada ao sol, queimada na quentura do caldo fervendo do açúcar, ou rasgada pelos castigos cruéis no tronco: “O capitão fechava os olhos, babava-se na harmonia terna que a filha arrancava do teclado.”³⁷¹ Por isso os concertos de Amélia se davam aos domingos, “com os negros parados, com a terra dando vida às sementes”, porque o piano ressoava o pendor para a gestação, atributo associado ao corpo feminino:

A filha foi para o piano. A tarde morria no Santa Fé tristonho. A valsa encheu a casa-grande, saiu de portas afora, foi estender-se pelo canavial verde, foi acalantar a senzala oca, com os moleques nus pelo barro duro, foi abafar os gritos de Domingos na mesa do carro, de corpo nu sangrando com o couro cru que lhe abria feridas no lombo. O piano de Amélia amolecia o coração do velho. De repente ele levantou-se, chegou na porta e gritou:

– Para, Leopoldo. [...] Toca mais Amélia, toca mais.

E fechou os olhos para que as lágrimas não corressem de suas faces abaixo, para que a sua dor fosse mais dor que a de Domingos na peia.³⁷²

Sinônimo do feminino, de delicadeza nos tratos, o termo “piano” carregaria a marca da suavidade. Era a abreviação de “pianoforte”, como se chamou inicialmente o instrumento desenvolvido por Bartolomeo Cristofori, com um primeiro protótipo apresentado em 1711, devido à novidade na execução trazida pelo seu mecanismo de percussão da tecla, o que dava ao intérprete a possibilidade de variar na intensidade com que tocava as notas. Até o seu

³⁷⁰ _____. **Banguê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011 [1934], pp. 48-49.

³⁷¹ Ibidem, p. 197.

³⁷² Idem. **Fogo morto**. São Paulo: Global, 2021 [1943]. Edição digital.

advento, o principal instrumento ocidental de teclas – o clavicórdio – não proporcionava a diferenciação de intensidades durante a música.

O piano é o timbre-símbolo do *devir-feminino* que invade as páginas de José Lins do Rego, e que se prolonga em outras sonoridades. Como a do rio Paraíba “cantando nas pedras, manso e quieto como um rio-mulher”. Rio que é atravessado por mestre José Amaro, figura modelo do masculino no romance *Fogo morto*. O artesão do couro que não recebia ordens de ninguém, nem de senhor de engenho. “Homem de quilate” que não tolerava “atrevimento”, que era admirador de capitão Antônio Silvino, imagem do cangaceiro-macho. Pai e marido que não falava senão por gritos da voz áspera, e cuja esposa, dona Sinhá, não tinha direito à fala, como também a filha Marta, pois voz feminina não tinha vez em sua casa. Casa em que ele era o único macho, pois sofria por nunca ter tido um filho homem que desse prosseguimento ao seu trabalho, que lhe honrasse como ele próprio não conseguira honrar o pai, que fizera sela até para o imperador. Essa era a imagem do macho dominador; mas que, apesar de tudo, se encantava com o piano de d. Amélia: “D. Amélia tocava piano. Era outra satisfação do seleiro.”³⁷³

Assim como as alpercatas que o mestre José Amaro fazia para os cangaceiros de Antônio Silvino, a música “do Nordeste” deveria ser semelhante a cobertura de couro que o nordestino usava para resistir à agressividade do espaço, para resistir às agruras do tempo. A cena da destruição do piano do engenho Santa Fé, em *Fogo morto*, esviscerado como um bicho, de pernas para ar, pelo bando de Antônio Silvino, é o desejo de aniquilação desse resquício de feminilidade; o instinto de defesa contra a invasão dos territórios masculinos e patriarcais por aquele timbre aburguesado e efeminado. Como um animal arisco que vê invadido o seu território auditivo, Antônio Silvino responde grunhindo, e mostrando as garras. É também um gesto de desespero, tentativa vã de salvar a dimensão pretensamente masculina de um mundo que já não se mantém, senão a muito custo, e por pouco tempo, de “fogo aceso”.³⁷⁴

Entre o chiado da faca de mestre José Amaro alisando o couro e a suavidade do piano de d. Amélia, os pensadores de uma possível “música nordestina” escolherão a macheza, a aspereza do timbre-homem. Esta imagem do timbre de voz máscula do sertanejo e do nordestino, reverberará, por exemplo, na voz-poesia performatizada de Ascenso Ferreira, em gravações realizadas pelo poeta pernambucano a partir da década de 1950, como veremos no

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. De *Fogo Morto*: mudança social e crise dos padrões tradicionais de masculinidade no Nordeste do começo do século XX. **História Revista**. Goiânia, vol. 10, n. 1, p. 153-182, jan./jun., 2005.

capítulo IV. Além de reverberar, décadas depois, mais uma vez, no Movimento Armorial. Em sua definição de “arte armorial” apresentada no texto do programa do concerto de lançamento do Movimento, em 1970, Ariano Suassuna dirá que a música que ele pretende para o Armorial é aquela feita a partir dos “toques de pífano, das violas e rabecas dos cantadores - toques ásperos, ‘desafinados’, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta”.³⁷⁵

No período de escrita do chamado “ciclo da cana-de-açúcar” por José Lins do Rego, um devir-feminino atravessava o social. No início da década de 1930, o Brasil vivia momentos decisivos na luta das mulheres pelo direito ao voto. O ano de início da saga literária do engenho Santa Fé, com a publicação de *Menino de engenho*, coincide com o decreto de Getúlio Vargas, de 1932, estabelecendo o voto feminino, apesar das restrições impostas: poderiam votar as mulheres viúvas ou solteiras com renda própria; as mulheres casadas, mesmo que também tivessem renda própria, fruto de atividade profissional, só poderiam votar se autorizadas pelo marido. A luta das mulheres pelo voto feminino atravessara os diversos regimes políticos do país, iniciada ainda nos anos finais da monarquia, e se fizera presente desde o início da Primeira República. Mas nos anos anteriores à década de 1930 ganhara força com a atuação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino – herdeira da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, atuante entre 1919 e 1922.³⁷⁶ O movimento sufragista é apenas um dos símbolos das novas reivindicações feitas pelas mulheres visando uma maior participação política e maior presença nos espaços públicos.

No mesmo período, o cinema lançava uma imagem padronizada do feminino. Uma nova gramática da imagem, dos gestos, se fazia traduzir pela indústria holywoodiana, internacionalizando uma estereotipia do feminino e do masculino, impondo legendas não escritas do como portar-se, como vestir-se, como amar, prontas a serem traduzidas nos hábitos locais. Greta Garbo, a “woman-mystery”, Joan Crawford, a “sound-girl”, Sue Carol, “jazz-baby”, Lilian Gish, a “romantic-baby”; Lilian Harvey, Brigitte Helm, Marlene Dietrich, “uma Greta Garbo traduzida em alemão” servem de modelos de corporeidades e subjetividades.³⁷⁷

No início da década de 1930, a imagem da mulher estava associada à delicadeza das formas, à obrigação da beleza. Um “Centro Social Feminino”, criado em Maceió, por exemplo, seria descrito na mídia impressa como “um grupo de brilhantes elementos de nossa elite

³⁷⁵ Cf. SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora universitária, 1974.

³⁷⁶ Cf. MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. **O voto feminino no Brasil**. Brasília: Edições Câmara, 2018.

³⁷⁷ O “lyrio sinuoso” da Alemanha. **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 18 jul. 1931, p. 9.

feminina”, que promovia uma “‘toilette’ do espírito”. Além disso, no ambiente gerado por aquela reunião, medrava uma “harmonia de ideais, uma deliciosa impressão musical, mesmo quando os dedos mágicos não evocam nos teclados de marfim a alma dos Chopins e dos Schuberts [...]”. O feminino seria irmão da música, e a reunião de um grupo de mulheres da “elite” geraria “uma música íntima de ideias num ritmo das mais belas aspirações”³⁷⁸.

Se no imaginário auditivo das décadas iniciais do século XX, o feminino está ligado à música para piano, mais especificamente, à música romântica de Beethoven, Schubert, Chopin, por outro lado, a própria música assumia, aos olhos da ciência, as feições do feminino. Em 22 de junho de 1922, *O Jornal*, do Rio de Janeiro, repercutia aquela que seria uma conquista tecnológica na leitura dos sons. O texto do artigo, intitulado “A música do semblante”, e cujo subtítulo é bastante significativo: “O rosto da mulher é uma partitura”, explicita esse processo:

O professor Dayton C. Miller, de Cleveland, acaba de fazer uma maravilhosa revelação: ‘O rosto da mulher é uma composição musical e como tal pode cientificamente ser executado com ritmo melódico em qualquer instrumento.

O professor Miller declara haver encontrado a razão melódica, que há milênios inspira poetas. De agora por diante, as líras, as odes, os epínícios, as églogas, os sonetos vão ficar relegados; o inspirado pode compor óperas, sinfonias, calçadas no motivo, que solfejou lendo a partitura - o rosto da mulher.³⁷⁹

De fato, desde Isaac Newton, os físicos buscavam encontrar nas frequências das notas e cores, alguma relação entre música e luz, para então dominar a lógica do seu efeito sobre o ouvido e o olho. No palácio dos saberes arquitetado desde Kant, a arte fora um espaço fugidio, infenso a qualquer tentativa de delimitação e explicação científica³⁸⁰. Em meados do século XIX, cientistas se esforçavam por localizar no corpo humano as áreas de funcionamento da razão e da sensibilidade. No relato de suas experiências, a música falava direto ao corpo, prescindiria da razão para fazer efeito, para tocar as pessoas. Para tais especialistas, o som seria uma espécie a mais de grafia do mundo. Estudá-lo, compreendê-lo seria obter a chave para uma escuta universal, através da qual todos os seus segredos, todas as suas imagens se revelariam.

Assim, o físico e matemático Dayton Clarence Miller segue uma linhagem de cientistas fascinados pelo fenômeno sonoro, e ciosos de desvendar os seus mistérios³⁸¹. Em

³⁷⁸ **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 27 jun. 1931, p. 8 e segs.

³⁷⁹ **O Jornal**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1922, p. 3.

³⁸⁰ Note on the correlation of colour and music. **Nature magazine**, 13 jan. 1870, p. 286-287.

³⁸¹ Em 1932, o próprio Miller, então presidente da Sociedade Acústica da América, fundada em 1928, fará uma conferência no encontro da Sociedade com o tema de uma história da acústica, desde Pitágoras até a atualidade.

1908, ele já inventara um aparelho batizado *Phonodeik*, capaz de registrar fotograficamente as ondas sonoras. Miller estava interessado em descobrir como as características físicas das notas musicais se relacionavam com a sua beleza e seu efeito sobre as pessoas³⁸². Fizera fama tanto no seu país natal, Estados Unidos, como na Europa, fazendo exposições com seu aparelho, projetando em uma tela o padrão de ondas produzido pela vibração sonora na pronúncia de determinadas palavras e outros sons. Foi questão de tempo para, encantado com o próprio invento, fazer o caminho contrário, e, enxergando um rosto no cruzamento das linhas grafadas, encontrar os sons, as notas às quais aquele pertenceria.

O articulista prossegue:

Expliquemos a descoberta.

Há muitos anos se vinha tentando fotografar o som. Fizeram-se chapas ultrasensíveis que podiam receber a impressão resultante da onda sonora. Verificou-se que as notas se assinalavam na fotografia, por uma série de curvas, sempre diversas, conforme se sucediam. O professor Miller se pôs a estudar em cotejo com a fotografia do som o rosto de uma mulher. Mandou fotografar uma melodia completa e examinou as curvas produzidas.

Encontrou na chapa ondulações que correspondiam, aqui, ali, às curvas do perfil feminino. Continuou os estudos e transportou para o papel o formoso perfil de uma moçoila e começou a fotografar notas e melodias, até que correspondessem as suas curvas de sonoridade com o desenho do perfil da moça. Depois identificou as notas, transladou-as para a pauta e foi ao piano. Era um conjunto musical agradável. Estava encontrada a **chave musical da beleza feminina**.³⁸³

No início do século XX, no Brasil, a beleza era um atributo e uma obrigação, principalmente, femininas. A harmonia facial, por exemplo, era tida quase sempre como uma qualidade a definir uma bela mulher. Ao mesmo tempo, a verdadeira beleza era pensada como reflexo da alma, e as intervenções sobre a aparência física deveria se restringir a um mínimo de acessórios – roupas, calçados, e uns poucos adereços (cintas, ancas de saias, banha para lustre dos cabelos). O uso de pó branco para "pintar o rosto" era desaconselhável para mulheres consideradas “de boa índole”, pois o rosto “pintado” sugeria um recurso para o acobertamento de falhas, quando não da face, da própria alma ou caráter³⁸⁴.

Cf. THOMPSON, Emily. **The soundscape of modernity**: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933. London: Massachusetts Institute of Technology, 2002.

³⁸² Miller foi também apaixonado pela música, tendo se tornado um exímio flautista, organista e pianista, no que fora inspirado pela mãe, organista na igreja frequentada por sua família. Cf. FLETCHER, Harvey Biographical Memoir of Dayton Clarence Miller 1866-1941. **National Academy of Sciences of the USA Biographical Memoirs**, V23, N3, 1943.

³⁸³ **O Jornal**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1922, p. 3.

³⁸⁴ Cf. SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

A este imaginário estético, o invento de Miller viria acrescentar uma camada extra de encantamento. Com ele, a música surgia ao mesmo tempo como meio de realce e instrumento de dissecação do belo feminino. Se os produtos cosméticos eram uma superfluidade, atuando sobre a superfície dos corpos, a música iria direto ao âmago da mulher. O ideal de pureza feminina, há tempos perseguido pelas “jovens de boa família”, teria agora sua fórmula finalmente revelada, e estaria localizada no coração da música. Aquilo que durante as décadas de 1920 e 1930, ao lado da beleza e da elegância, era chamado de “it”, realçando sua natureza misteriosa, poderia ser encontrado nas vibrações secretas dos sons musicais. Graça de espírito que, portanto, somente a linguagem musical e a etereidade dos sons poderia expressar.

Reproduzido como foi em vários jornais³⁸⁵, podemos apenas imaginar o impacto que o artigo teve sobre as sensibilidades e as fantasias da época:

A possibilidade de fotografar as ondas sonoras põe em evidência um vasto campo de investigações. Chegar-se-á talvez a determinar o caráter do indivíduo pelas melodias extraídas de seu rosto. O semblante traduzido em sons poderá revelar coisas que os psicanalistas ainda não descobriram. As experiências do professor Miller estão sendo seguidas com interesse. Daqui a esperança que o moderno trovador, trasladando para a música os encantos de um rosto, achará uma melodia, ou, segundo o temperamento individual e cada um, poderá ser um trecho de ópera, opereta, uma romanza, etc.
Um dos mais lindos rostos reduzidos à expressão musical foi o de Lady Diana Manners: foi um sucesso de arte, sentimento e perfeição.³⁸⁶

A dicotomia entre o que seria a dimensão racional dos saberes humanos, e a dimensão emotiva, à qual estaria associada a música, é o ponto de partida para se pensar a diferença entre o masculino e o feminino, localizando a mulher, por sua intimidade com a arte musical, no interior do espectro da sensibilidade, da irracionalidade. Além disso, a conexão entre a música e a feminilidade, agora confirmada por um evento científico, era remetida à dimensão do natural. A naturalização do feminino, e por contraponto, do masculino, era reforçada tendo como referência o fenômeno sonoro. Vai-se buscar na linguagem musical a manutenção dos antigos códigos de comportamento que definiam o masculino e o feminino.

O texto mal esconde o desejo de controle da feminilidade, esta força de subversão que desde a chegada do regime republicano ameaçava, como símbolo de sua derrocada, a hierarquia patriarcal. Conhecida em seus segredos, mapeada pelo poder dos sons, ela poderia ser novamente domada, docilizada em forma de música, mantida em seu lugar de subserviência, de

³⁸⁵ Por exemplo, em *O Cachoeirano: Órgão do Povo*, de Espírito Santo, em 5 de julho, com o título “Micrologos”, e no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, em 16 outubro, com o título “O rosto da mulher”, ambos de 1922.

³⁸⁶ **O Jornal**, Rio de Janeiro 22 jun. 1922, p. 3.

admiração, mas também de contenção pelos homens, lastro de manutenção que era de instituições agora em perigo, como a família: “

- ‘E’, conclui o professor Miller, toda mulher possui essa partitura. Há em toda mulher essa música que bem acompanhada parece uma música do céu. A música extraída do rosto de Lady Manners já tem algumas edições de milhares e tem grande procura. Toda mulher tem essa música.’³⁸⁷

A silhueta feminina se tornava uma linha melódica, posta à venda em casas de partitura, enquanto a música, uma armadilha a mais para a captura das mulheres, em um país onde, há muito e cada vez mais, ser “bela” era (como ainda é), ao mesmo tempo, uma obrigação e uma desculpa para a posse de seus corpos.

Daí a negativa da música pensada para o Nordeste em relação a essa musicalidade efeminada, ligada aos timbres europeus e ocidentais, cujo emblema maior podia se ouvir no piano. Dessa música e desse timbre cúmplices do feminino, o arquivo sonoro fabricado para o Nordeste passará longe. Pois uma cultura nordestina, da maneira como ela passa a ser pensada e gestada na década de 1920, pretende-se reduto do tradicionalismo, espaço de manutenção das antigas hierarquias de gênero, das velhas verticalidades, da adoração ao falo em riste. A feminilidade, associada, à moleza, à horizontalidade das linhas melódicas na partitura, seria a maior ameaça a esse espaço masculino.³⁸⁸ Veremos um exemplo desta ojeriza, dentro da musicalidade pensada para o Nordeste, ao que seria o canto efeminado, europeizado, quando tratarmos no capítulo III do encontro de Mário de Andrade com aquele que chama o “negro Jimmy”, apontado pelo turista aprendiz como uma excrescência sonora.

Por outro lado, a técnica desenvolvida por Dayton Clarence Miller, que ficaria conhecida como “fonofotografia”, inspiraria o trabalho de ao menos dois estudiosos brasileiros do som: Edgar Roquette-Pinto e João Lellis Cardoso. Ambos apresentarão trabalhos no Congresso da Língua Nacional Cantada, organizado por Mário de Andrade em 1937, quando diretor do Departamento de Cultura de São Paulo. Em linhas gerais, seus estudos irão no sentido de, a partir da tradução visual das frequências sonoras, pensar os efeitos do fenômeno sonoro sobre a fisiologia humana e vice-versa, tendo como recorte o caso brasileiro. Para Lellis Cardoso, o ponto central da discussão será a possibilidade de sincronização entre os

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ Sobre o processo de horizontalização e feminização enquanto ameaças à sociedade patriarcal nas décadas iniciais do século XX no Brasil, cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino: invenção do “falo”** – uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.

movimentos corporais e o ritmo falado, trazendo embutida uma proposta educacional de disciplinarização dos corpos pela fala (lembramos o projeto do canto orfeônico em gestação, por Heitor Villa-Lobos, desde o início da década de 1930). Enquanto que, para Roquette-Pinto, a fonofotografia serviria para uma melhor identificação e consequente unificação das pronúncias regionais. Inscritos dentro do programa estético do Congresso, ambas as propostas dialogavam com o sonho de Mário de Andrade de produzir uma imagem sonora do tipo brasileiro³⁸⁹.



Figura 3: Ilustração do artigo sobre o experimento de Dayton C. Miller. Os sistemas de pauta dupla, com duas claves (de sol, superior, e de fá, inferior) caracterizam a música escrita para piano. O perfil feminino, por sua vez, de corte “à la garçonnette”, sugere uma típica melindrosa dos anos 1920, livre dos espartilhos, e entusiasta de ritmos como o jazz e o charleston. Fonte: **O Jornal**, 22 jun. 1922, p. 3.

Nas páginas do romance *Menino de engenho*, o mesmo piano que será tocado por Amélia no livro *Fogo Morto* aparece como pertencendo à sua filha Neném, no engenho Santa Rosa. Pois *Fogo morto*, publicado em 1943, conta a história do capitão Tomás, desde sua chegada à várzea paraibana, mais de meio século antes do nascimento de Carlos de Melo, o Carlinhos. Por ocasião da festa de casamento de dona Maria, tia materna a que tanto se afeiçoara quando de sua chegada ao engenho do avô, Carlinhos repara encantado na chegada do

³⁸⁹ Cf. TÉO, Marcelo. Mapas do corpo: fotografia, ciência e sensorialidade. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.8, n.17, p.29 - 63. jan./abr. 2016.

instrumento, mandado trazer do Santa Fé para as comemorações no Santa Rosa: “quando chegou, na cabeça dos cabras, lembrei-me de repente do Recife. Lá eles cantavam. Corri então para ver a cantiga dos ganhadores, regulando os passos com a toada, para não desafinar”³⁹⁰.

O fascínio de Lins do Rego pela figura dos carregadores de piano, de fato, era anterior a *Menino de engenho*. E nisso, ele não estava só. Naquele período, os cantos entoados por aqueles trabalhadores, compostos em sua quase totalidade por homens negros, circulavam no imaginário auditivo em formação para o Nordeste, estando prestes a entrar para o arquivo de sonoridades ditas nordestinas.

Em maior ou menor medida, o trabalho africano de rua esteve presente em todos os centros urbanos do país durante o século XIX e até as primeiras décadas do século XX. Como meio de subsistência, principalmente após o fim da escravidão, grupos de pessoas negras, entre escravizadas, livres e libertas, passaram a ocupar o espaço urbano com as mais diversas atividades – cozinheiros, quituteiros, barbeiros, ferreiros, mensageiros, curandeiros, catadores de piolho..., e carregadores. Estes faziam o transporte tanto de pessoas como de objetos.

Além de visual, a presença daqueles “ganhadores” nas ruas das cidades era um fenômeno sonoro. Quando, em 1857, a Câmara Municipal da Cidade da Bahia, futura Salvador, baixa uma postura impondo medidas que combinavam arrocho fiscal e controle policial a tais serviços, os trabalhadores negros se levantam em protesto. O primeiro dia da greve articulada por eles é assim narrada pelo historiador João José dos Reis: “barulho de vozes, gritos, assovios e canções de trabalho, [tudo] cessou no primeiro dia de junho de 1857, uma segunda-feira, e as ruas de Salvador amanheceram desocupadas, silenciosas, muito estranhas.”³⁹¹

Apesar de os maiores núcleos destes trabalhadores urbanos se localizarem fora do conjunto de estados que formarão inicialmente a região Nordeste³⁹², a construção discursiva em torno de uma sonoridade e uma musicalidade ditas nordestinas associará, ao menos no caso dos cantos de carregadores de piano, a música produzida por aqueles ganhadores ao espaço nordestino. Uma seleção de artigos publicados nos jornais *Diário Nacional*, de São Paulo, e *A Província*, de Pernambuco, entre junho de 1928 e dezembro de 1929, revela uma discussão reveladora neste sentido, e da qual participam além de José Lins do Rego, o poeta Jorge de Lima, o folclorista Adhemar Vidal e, indiretamente, o musicólogo Mário de Andrade.

³⁹⁰ REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. São Paulo: Global, 2020 [1932]. Edição digital.

³⁹¹ REIS, João José. **Ganhadores: a greve negra de 1857 na Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 21.

³⁹² Segundo os dados mais recentes, da totalidade de pessoas africanas sequestradas e escravizadas no Brasil, entre 1501 e 1867, mais de setenta por cento desembarcaram no Rio de Janeiro e na Bahia. Nenhum desses fazia parte da região Nordeste durante a primeira metade do século XX. Cf. REIS, Op. cit., p. 35 e segs.

Tudo parece começar quando este último, em um artigo intitulado “Música Brasileira”, publicado em junho de 1928, apresenta uma tese que estará presente também em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado no mesmo ano – a tese de que, no Brasil, não haveria uma cultura do canto coletivo. Segundo afirma no citado *Ensaio*, “duas coisas se opõem à fixação e à generalização de formas nacionais: a dificuldade de estudo do elemento popular e o individualismo bastante ridículo do brasileiro.”³⁹³ No artigo que antecede em poucos meses o *Ensaio*, Mário de Andrade aponta a cantiga entoada pelos carregadores de piano, cujos relatos de correspondentes do Nordeste se acumulavam em suas gavetas, como a pista derradeira de uma época quando a necessidade do esforço em conjunto, necessária ao deslocamento de uma grande carga, fazia nascer uma “melodia bem ritmada”. O articulista, que nunca ouviria tal canto na vida, mal consegue esconder o desejo de retorno desse tempo: “Tenho forcejado para conseguir essa melopeia, mas parece que ninguém não se lembra dela mais!”³⁹⁴

A ocasião para o artigo de Jorge de Lima, poeta alagoano, publicado menos de dois meses após o de Mário de Andrade, no jornal *A Província*, de Pernambuco, é justamente a queixa deste contra o desaparecimento de tal prática musical. Citando o artigo do autor modernista, Lima inicia seu artigo fazendo coro com seu lamento: “O costume de transportar pianos ao ritmo de cantigas é cada vez mais raro em Alagoas.”³⁹⁵ Em seguida, como que para demarcar seu lugar privilegiado, e causar talvez inveja a Mário de Andrade, Lima afirma: “Há dias avistei pela rua do Sol vi um velho piano carregado por seis negros fortes que vinham cantando o ‘João Creoulo’”. O fato de o canto ter sido ouvido na “rua do Sol” seria um toque a mais de ironia, pois em seu artigo Mário afirmara ser no Nordeste onde ainda se encontravam estes e outras “melodias mais bonitas que o Brasil tem criado”, todos “cheios de Sol quente.”³⁹⁶

Jorge de Lima então lista o que seriam os nomes de três “cantigas de carregar piano”, todas pretensamente ouvidas por ele, acrescentando dois títulos ao único citado por Mário de Andrade³⁹⁷. Ora, estas duas cantigas a mais apontadas por Lima são justamente as que José Lins

³⁹³ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972, n/p.

³⁹⁴ Idem. Música brasileira (Palestra com coros pelo Orpheon Piracicabano, recitada na Cultura Artística de Piracicaba). **Diário Nacional**, São Paulo, 28 jun. 1928, p. 8.

³⁹⁵ LIMA, Jorge de. Cantigas de carregar piano. **A Província**, Recife, 19 ago. 1928, p. 3.

³⁹⁶ ANDRADE, Música brasileira (Palestra com coros pelo Orpheon Piracicabano, recitada na Cultura Artística de Piracicaba). **Diário Nacional**, São Paulo, 28 jun. 1928, p. 8.

³⁹⁷ Em seu artigo no *Diário Nacional*, Mário reproduz a estrofe de “Meu boi surubim”. Além desse, Jorge de Lima inclui “Ai João Creoulo Maria Mulata” e “Carrega meu negro Pilão Gouguê”. Esses dois últimos são reproduzidos por José Lins do Rego em *Menino de engenho*.

do Rego irá inserir em *Menino de engenho*, incluindo suas estrofes para ilustrar o canto entoado pelos carregadores do piano de dona Neném.

Mas antes dele, um outro paraibano irá contribuir com suas impressões para o debate. Se Jorge de Lima escreve de Alagoas, Adhemar Vidal fará questão de acrescentar, em um artigo publicado no mesmo jornal *A Província*, e com o mesmo título, cerca de dois meses depois, as “observações feitas entre os pretos da Paraíba”³⁹⁸. Vidal elogia os gestos tanto de Mário de Andrade como de Jorge de Lima, “trazendo à lembrança da gente umas coisas bonitas que andavam um bocado esquecidas.”³⁹⁹ Apenas para, junto com eles, endossar o queixume – mais uma vez, o discurso saudosista, mais uma vez, o desejo de retorno a um tempo quando tarefas estafantes como a do carregamento de pianos, apoiados na cabeça, era uma cena corriqueira nos centros urbanos do país. Como nunca haviam sentido o peso e o desconforto de carregar um piano sobre as cabeças, nossos intelectuais de classe média – embora um deles fosse um preto – podiam suspirar saudosos por esse tempo de cantigas ritmando os passos difíceis e estafantes de homens negros:

Numa dessas tardes de verão eu ia a caminho de obrigações quando me vi surpreendido pelo quadro que **há muito desejava rever**. Era um piano cor de vinho escuro trepado nas cabeças de negros suados. Uns negros simpáticos a valer e com expressão de bondade infinita; negros corpulentos e felizes. Os danados cantavam gemendo numa voz nasalada cujo ritmo era de suave melancolia contagiosa. [Grifo meu]⁴⁰⁰

Mais uma vez surge na pena desses letrados a lástima pelo fato de a chegada da modernidade ameaçar o fim de práticas e relações de antigamente, pois com a utilização do “auto-caminhão”, agora “raramente se vê um bando de homens pretos levando à cabeça um piano que se muda duma casa para outra casa.”⁴⁰¹ Sorte a deles – os autores – que haveria, segundo Vidal, uns “sujeitos caprichosos que preferem o velho hábito ao moderno”, inclusive “arriscando [a] segurança”, – do piano, obviamente – e dispostos a “pagar caro”⁴⁰². Da mesma forma, o surgimento das pianolas seria responsável pelo desaparecimento dos antigos cantos. Por seu tamanho menor, sua estatura de pequeno porte, aquele aparelho que se acoplava aos pianos de verdade para tocarem automaticamente, não urgia das cabeças de oito a dez homens

³⁹⁸ VIDAL, Adhemar. Cantigas de carregar piano. *A Província*, Recife, 25 out. 1928, p. 3.

³⁹⁹ Ibidem.

⁴⁰⁰ Ibidem.

⁴⁰¹ Ibidem.

⁴⁰² Ibidem.

para ser transportado da loja à casa dos compradores. Aquele que ainda assim o fazia, “cantava muito pouco ou quase nada. Cantava-se por cantar. Enquanto que para não desafinar piano bom de gente grande a caminhada se fazia cantando numa bruta alegria.”⁴⁰³

Um ponto a ser destacado no diálogo entre esses autores é o lugar geográfico assumido por eles para sua fala. Mário de Andrade, tomando uma posição pretensamente central de intelectual paulista, utiliza o conceito generalizante de Nordeste, sem se preocupar em nomear estados, aglutinando os vários exemplos musicais que recebia de colaboradores em um espaço idealizado, amálgama de diferentes realidades sonoras. Jorge de Lima, por sua vez, circunscreve suas anotações acerca das cantigas de carregar pianos ao estado de Alagoas. Enquanto Adhemar Vidal busca destacar a posição da Paraíba na constituição de um imaginário auditivo do que ainda chama de “Norte”. Nisso, revela sua proximidade com Câmara Cascudo e as obras de outros folcloristas de seu entorno, onde ainda não era perceptível a penetração das ideias difundidas pelo movimento regionalista e tradicionalista encabeçado por Gilberto Freyre, para quem o conceito de Nordeste já aparece bem definido.

Próximo do grupo freyriano, José Lins do Rego dará destaque ao artigo de Jorge de Lima, que irá comentar em um texto publicado mais de um ano depois, também no mesmo jornal. Porém, menos que o texto de Jorge de Lima, Lins do Rego se encanta pela imagem que o ilustra: o desenho produzido por um velho conhecido, Luís Jardim, seu colega de juventude, que atia seu apetite estético: “Esse desenho é simplesmente uma delícia.”⁴⁰⁴ Naquele momento, o jornal *A Província* era dirigido por Gilberto Freyre, e Luís Jardim, junto a outro pernambucano, Cícero Dias, integrava o núcleo de artistas plásticos concitados pelo discurso freyriano a desenvolver temas tidos como regionais⁴⁰⁵. A figura do canto produzido pelos carregadores de piano começava a ser tomada como um desses temas. Assim, quando Jorge de Lima escreve seu artigo, e Luís Jardim é convidado a realçar a prosa do alagoano com seu estilo modernista, José Lins do Rego capta imediatamente a ideia figurada de uma gente tornada música:

Esse desenho dos carregadores de piano coloca Luís Jardim entre os mais esperançosos pintores novos do Brasil: é um pintor capaz de interpretações do que há de profundo e de místico na nossa vida de rua, nos movimentos das nossas

⁴⁰³ Ibidem.

⁴⁰⁴ REGO, José Lins do. Um pintor pernambucano. *A Província*, Recife, 13 dez. 1929, p. 3.

⁴⁰⁵ Cf. PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Gracia. **Gilberto Freyre**: um vitoriano dos trópicos. São Paulo: Unesp, 2005.

festas e das nossas danças – em tudo isso onde se confundem numa mesma vibração ou num mesmo ritmo cousas e gente do Brasil.⁴⁰⁶

Estão presentes nesse comentário, ao mesmo tempo, o tratamento elogioso típico da troca de amabilidades entre colegas, integrantes do grupo de escritores e artistas reunidos em torno do Movimento Regionalista, e a pretensão desse mesmo movimento em ditar a estética nacional. Compondo uma obra, em boa medida, sugestiva de um regime de audibilidade e uma musicalidade para o espaço nordestino, é compreensível que Lins do Rego, provavelmente inspirado pelo artigo de Lima e o traço de Jardim, inclua a figura dos carregadores e seu canto na narrativa de *Menino de engenho*.

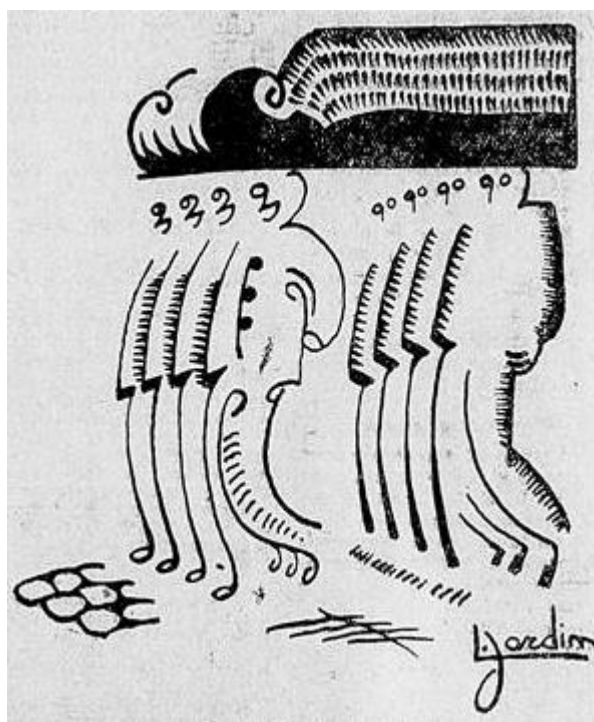


Figura 4: "Carregadores de Piano", desenho de Luís Jardim produzido para o jornal *A Província*, de Pernambuco. Fonte: LIMA, Jorge de. Cantigas de carregar piano. In: **A Província**, 19 ago. 1928, p. 3.

No desenho de Luís Jardim, criado para ilustrar o artigo de Jorge de Lima, os corpos dos trabalhadores negros são transmutados em música, transformados os seus traços em signos da escrita musical e em elementos do próprio piano, corpos apagados, portanto, para dar lugar à imagem do puro som, da pura música. Os contornos das faces se transformam, ora no sinal de pausa de semínima, como na fila dianteira dos homens, ora nas figuras de mínima e

⁴⁰⁶ REGO, Op. Cit.

semibreve, na fila de trás; as figuras de mínima formam ainda o conjunto das pernas dos trabalhadores da frente, expressando a harmonia rítmica do passo, que segundo Jorge de Lima funcionaria para tornar suave (ao piano) o transporte, evitando o forte balançar sobre os pescoços dos carregadores, que poderia fazer desafinar o instrumento: “O pé direito pisando no chão corresponde à palavra ‘João’, o esquerdo a ‘creoula’; novamente o direito a ‘Maria’ e o esquerdo a ‘mulata’.”⁴⁰⁷

Em todos os carregadores do desenho, o formato das teclas do piano, pretas e brancas, ressoam para compor-lhes as mangas das camisas. Em ao menos um deles, o da fileira da frente, mais à direita de quem observa o desenho, posicionado quase ao centro da cena, vê-se uma tríade de semínimas, à imagem de um acorde, com a haste orientada para baixo, simulando os botões de uma casaca, que o carregador estufa com o peito, orgulhoso, último toque de elegância naquele grupo semi-humano.

Dotados de força e graça, seguem em seu passo ritmado, premidos entre as duas camadas de solidez que demarcam o espaço da gravura: a da madeira sobre suas cabeças, cujo negror profundo do traço apenas deixa entrever a densidade horizontal – como um novo navio negreiro, cortando as ondas do atlântico à sua frente, refazendo suas viagens no sentido oriente-ocidente –, e o calçamento de pedras sob os pés, típico das ruas do Recife naquele período. Impassíveis ao peso esmagador do piano, eles caminham serenos, quase como se esforço algum houvera, a música fazendo “não se sentir o peso do piano”⁴⁰⁸, como se dizia, quase esquecidos das rasas gorjetas recebidas em troca de um serviço extenuante – clara sobrevivência do trabalho escravo – e das quais, segundo Jorge de Lima, dependia a entoação ou não no canto, a própria existência da música tão cortejada por nossos autores: “a gorjeta pequena, apertando o passo do pessoal na pressa de entregar o instrumento e pegar novas cargas, fazia desaparecer o ritmo dos passos e [por] consequência o canto ritmado.”⁴⁰⁹

No desenho de Jardim, temos a síntese visual do papel da música pensada para o Nordeste. Pelo seu traço, somos educados tanto a uma dada maneira de ver aqueles trabalhadores, como a uma maneira de ouvir sua música, de apreendê-la como centro de sua força e equilíbrio. Nele, encontramos o gesto de valorização, que em Gilberto Freyre já começava a se esboçar, do encontro das ancestralidades africana e europeia do

⁴⁰⁷ LIMA, Op. cit.

⁴⁰⁸ VIDAL, Op. cit.

⁴⁰⁹ LIMA, Op. cit.

Brasil⁴¹⁰, misturadas em uma música reconciliadora, pela qual, como escreve José Lins do Rego, “O canto dos carregadores se confunde com a música adormecida do instrumento”, de maneira que “não se sabe onde o marfim deixa de ser marfim e madeira para começar a se confundir estranha e misticamente com a própria carne dos homens pretos que o carregam cantando.”⁴¹¹ O Nordeste se torna, assim, o campo deste encontro, o lugar de uma sociedade idealizada, onde não existiria o conflito de raças ou de classe. Mesmo num trabalho marcado pela extrema exploração como aquele dos carregadores de piano, ainda soaria uma música, um canto para suavizar todas as dores, apaziguar todas as lutas.

Música depurada de seu sentido político, pois mais do que “acertar o passo” dos carregadores, aqueles cantos daqueles trabalhadores, muitas vezes compostos em idioma africano, tinham como função integrá-los em um ânimo comunitário; permitirem a eles se afirmarem humanos diante de uma ordem jurídica e social que os coisificava. Talvez por isso tal canto fascinasse tanto aqueles autores: para seus ouvidos acostumados aos círculos elitistas, aquela música não soaria mais que a submissão, símbolo sonoro da harmonia sonhada entre os descendentes da casa-grande e os da senzala. Mas não apenas a eles. Ainda hoje, segundo afirma Marina Silveira Pozzoli, supervisora de acervos na Discoteca Oneyda Alvarenga, os fonogramas gravados em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas com cantos de “carregadores de pedras”, de “carregadores de pianos”, e outros cantos de trabalho, seguem sendo os mais consultados e pesquisados no arquivo da Discoteca, no Centro Cultural de São Paulo⁴¹². Mais que a do *menino*, talvez, ainda vibra em muitos de nós a nota surda do *senhor* de engenho, do senhor de escravos.

3.5 O silêncio orquestrado

Quando volta a escrever sobre a zona canavieira na várzea do rio Paraíba, sobre o território ficcionado desde o romance *Menino de engenho* em torno dos engenhos Santa Rosa e Santa Fé, após um período de sete anos publicando livros ambientados em espaços diversos àquele⁴¹³, José Lins do Rego é um autor consagrado nas rodas literárias do Rio de Janeiro.

⁴¹⁰ PALLARE-BURKE, Op. Cit.

⁴¹¹ REGO, Op. Cit.

⁴¹² Entrevista concedida ao autor em 21 de novembro de 2019.

⁴¹³ O litoral, o sertão nordestino e a cidade do Rio de Janeiro são alguns dos cenários dos romances *Pureza* (1937), *Pedra Bonita* (1938), *Riacho Doce* (1939) e *Água-Mãe* (1941).

Naquele momento, o país entrara na II Guerra Mundial contra a Alemanha, a Itália e o Japão, e o antigo sistema de produção dos banguês estava em vias de desaparecer. Restavam poucos engenhos sobreviventes em meio ao processo de industrialização crescente no meio rural. Apesar disso, sobrevivia no imaginário dos literatos do engenho, que muito devia ao próprio Lins do Rego, uma ambiência sonora idealizada para aquela sociedade patriarcal.

Até o fim da vida José Lins do Rego carregará essa redoma de som dentro de si, servindo de abrigo às lembranças da infância no engenho Corredor, da vivência junto ao avô. Prova disso é seu depoimento dado por ocasião de uma visita ao engenho Itapuá, espécie de êmulo ainda em funcionamento do engenho Corredor, então desativado. Publicado em um livro de relatos de viagens em 1952, apenas cinco anos antes de sua morte, ele diz:

O cheiro da bagaceira, a fumaça doce da ‘casa de caldeiras’, o gemer dos carros de boi, deram-me um tempo perdido em corpo inteiro. [...] Entre dormindo e acordado, tudo se passou como se estivesse no ‘Corredor’ do velho José Lins. O barulho do curral era o mesmo, mesmas as vozes que escutava naquele amanhecer de janeiro sem chuvas. Já ouvira o moer do engenho, o bater compassado da roda preguiçosa. [...] Passou-me pela calçada alguém que batia forte no chão. E meu avô chegou-me para fixar-se cada vez mais na saudade do cronista piegas.⁴¹⁴

Aquele mundo sonorizado vivido pelo menino de engenho sempre estaria presente em sua memória. Bastou voltar a escrever sobre o tempo dos engenhos para que em suas páginas voltasse a soar. Estamos no primeiro capítulo de *Fogo morto* e já ouvimos cantar os canários na biqueira, chiar os bichos na manhã clara, estalar um cavalo esquipando na lama da estrada; já voltam o gemido dos sapos, o canto das cigarras, a gritaria das galinhas; suspira a rola-cascavel à boca da noite, grita como gente a guiné no terreiro, e os carros carregados de lã do coronel José Paulino enchem a tarde de uma cantiga muito tristonha... Mas o que essa epifania de sons, essa paleta imensa de sonoridades, adormecidas desde a composição de *Usina*, não conseguem esconder, e apenas muito mal disfarçar, é a agonia de um território existencial em processo de desfazimento⁴¹⁵.

Fogo morto conta a história de um silenciamento. Publicada em 1943, ficará para muitos como a obra-prima de José Lins do Rego. Nela, o romancista encontra a forma definitiva para a saudade sentida pelo menino Carlinhos que o habita; para o sentimento de perda da infância, do avô, do banguê, perdas sentidas por ele e por uma geração inteira – filhos da

⁴¹⁴ RÊGO, José Lins do. **Bota de sete léguas**. Rio de Janeiro: A noite, 1952, p. 115, APUD TAVARES, Diego José. Op. cit., p. 255.

⁴¹⁵ REGO, José Lins do. **Fogo morto**. São Paulo: Global, 2021 [1943]. Edição digital.

aristocracia rural em processo de decadência, na passagem do século XIX para o século XX. Ele dá expressão literária para o apagamento das maneiras de ver, ouvir e pensar o mundo que a sensibilidade burguesa emergente vinha transformar. Estruturada em três partes, sua narrativa envolve o destino de três personagens que gravitam em torno do banguê Santa Fé, cada um deles carregando um silêncio particular, uma maneira própria de não pertencer a esse mundo em mutação.

- *O mestre José Amaro*

Sabe-se pelo próprio Lins do Rego que o autor sofria de uma insônia incurável. Talvez daí tenha nascido sua relação sensível com a noite, que ele saberá tão bem transfigurar para seus romances como sendo o momento propício para as saudades. A noite, imagem da solidão, será sempre para Lins do Rego (como também para o folclorista Câmara Cascudo⁴¹⁶) esse momento de aguçamento da audição, e ao mesmo tempo de emersão das lembranças, momento propício para um processo de sensibilização dos ouvidos e da memória. “Com a noite”, já dizia Carlinhos em *Menino de engenho*, “um coro melancólico de não sei quantos sapos roncava sinistramente, como vozes que viessem do fundo da terra, cavada de seus confins pela verruma dos redemoinhos.”⁴¹⁷ Era quando tudo se ouvia, pois diferente das noites da cidade – com as quais José Lins também guardava certa intimidade, como frequentador assíduo dos cafés e bares da Rua Imperador e Santo Amaro, quando estudante no Recife – a noite no ambiente rural mantinha um “silêncio total”, que todo som, por contraste, deixava mais denso, mais sinistro. Esse silêncio funcionava como moldura para o canto sertanejo; “[...] a reza das negras, no silêncio da noite, era o ofício de morte mais triste que se podia imaginar.”⁴¹⁸

Mestre José Amaro, personagem central do romance *Fogo morto*, é certamente a imagem mais emblemática produzida pela escrita de Lins do próprio mal que o acometia: a insônia. O velho seleiro era um agregado nas terras do Santa Fé. Morando na mesma casa em que o pai viveu antes dele, sobrevivia de pequenos serviços de artesanato de couro para passantes locais e para a família do coronel Lula, senhor do engenho. Pai de uma filha indesejada – queria um filho para lhe herdar o serviço –, casado com uma mulher que desprezava, mestre José Amaro tinha dificuldades para dormir, e costumava sair para longas

⁴¹⁶ Remeto à discussão sobre os hábitos noturnos de Cascudo e sua relação com o silêncio, no fragmento do Capítulo I, *O encantador de poentes*.

⁴¹⁷ REGO, José Lins do. **Menino de engenho**. São Paulo: Global, 2020 [1932]. Edição digital.

⁴¹⁸ Idem. **Banguê**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011, p. 138.

caminhadas noturnas, pelas cercanias de onde morava, na mata escura, sem levar um candeeiro sequer, guiando-se apenas pelos sons. “A sua alpercata batia forte no silêncio da noite.”⁴¹⁹ A noite se tornava sua pequena fuga diária.

Com o virar das páginas, mestre José Amaro vai se tornando a encarnação do noturno: “Havia dentro dele uma noite soturna.”⁴²⁰ O fato de moradores das redondezas acusarem-no de transmutar-se em lobisomem só revela a percepção do sinistro do que mestre José Amaro carregava. Mas se a noite é a imagem plástica de seu deslocamento social, o silêncio é a imagem sonora da tristeza e da solidão que afogavam sua vida. Silêncio que ele lutava para encobrir com as batidas fortes de seu martelo no couro, seus gritos com dona Sinhá e a filha, Marta. Mestre José Amaro batia o martelo na sola para calar o gemido da filha, para calar o remorso de não ter tido um filho homem, ninguém para herdar seu serviço, para calar a vergonha que o pai, que “fizera sela para o imperador montar”⁴²¹, sentiria dele, para calar a lembrança magoada de tudo que poderia ter sido, mas pelos golpes da vida não foi. Ele que nunca teve nada além de um ofício herdado do pai, uma mulher que lhe tinha medo e nojo, e uma filha doente, agora via a casa em que crescera ser-lhe tomada à toa – uma intriga de Floripes e um grito do coronel Lula – a exemplo de tantos outros como ele, expulsos das terras em que morava por quase nada, com apenas um saco nas costas:

O bater do martelo do mestre José Amaro cobria os rumores do dia que cantava nos passarinhos, que bulia nas árvores, açoitada pelos ventos. Uma vaca mugia por longe. O martelo do mestre era forte, mais alto que tudo. [...] Ouvia o gemer da filha. Batia com mais força na sola.⁴²²

Mestre José Amaro desenvolve uma relação especial com José Passarinho, homem negro, morador das redondezas que desenvolvia hábitos de cantor. “– Tem até sentimento a cantoria dele. [...] José Passarinho cantava porque era feliz [...]. Bebia e cantava.”⁴²³ Quando fazia suas visitas a José Amaro, “a voz do negro, na cozinha, enchia a tarde de uma tristeza que tocava no coração do mestre”. Ele que nunca dera fala à filha, nunca mostrara sentimentos à mulher, se enternecia com o cantar melodioso de quem chama o tempo todo, “negro”. Devir-música, devir-feminino de homem se entregando à sensibilidade de outro, deixando-se “tocar”

⁴¹⁹ Idem. **Fogo morto**. São Paulo: Global, 2021 [1943]. Edição digital.

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ Ibidem.

⁴²² Ibidem.

⁴²³ Ibidem.

em seu íntimo, emocionado até as lágrimas, “um homem como ele, chorando como um menino.”⁴²⁴

Isolado de todos, com sua filha internada, abandonado pela mulher, expulso de casa, ridicularizado em seu sofrimento, espancado pelo capitão da polícia que o acusa de dar proteção ao cangaceiro Antônio Silvino, mestre José Amaro encontra no próprio peito o ponto exato onde se cruzam escuridão e silêncio. Aí crava sua faca de cortar couro, e morre suicidado.

- *O capitão Tomás Cabral de Melo – o coronel Lula de Holanda Chacon*

Quando comprou as terras onde ergueria o engenho Santa Fé, Tomás Cabral de Melo já era capitão: vinha descido da caatinga, dono de gado, escravos, família, agregados. Não precisou receber o título das mãos de um outro senhor de engenho maior que ele, como quem recebe um agrado, o que aconteceria com seu futuro sucessor no mando do banguê, o “tenente-coronel” Lula. Por isso quis marcar o ano de nascimento do Santa Fé no frontão da casa-grande reformada, 1850: era homem de forjar inícios, tudo que tinha começava com ele.

Capitão Tomás, teve duas filhas. A primogênita, Amélia, enviou para estudar no Recife. Voltou de lá ensinada, e sabendo tocar piano. Mandou trazer um instrumento para a moça, o primeiro que se via na Ribeira. Agora, capitão Tomás, que não fizera festa na botada do Santa Fé, que não permitia aos escravos dançarem o coco em seu engenho, que nem se dava a nenhuma cantoria, “fechava os olhos, babava-se na harmonia terna que a filha arrancava do teclado”⁴²⁵.

A chegada do piano à casa-grande, comprado no Recife pelo capitão Tomás, de presente para a filha, trazido “em cima das cabeças de dez negros, com outros dez atrás para substituir os outros”⁴²⁶, rasgando seu caminho pelo mato da várzea do Paraíba, marca o renascimento da casa-grande. De pintura nova, o Santa Rosa, marcado pelo ano 1850 em seu frontão, serve também como marco na escrita de José Lins, como um *ano-som* que ecoa nas páginas, como uma lembrança inapagável do tempo grandioso dos engenhos: “Lá na casa-grande do Santa Fé estava escrita uma data: 1850. Ainda do tempo do capitão Tomás.”⁴²⁷; “O sol batia mesmo em cima dos números escritos no frontão: 1850.”⁴²⁸; “Era a força do capitão

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Ibidem.

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Ibidem.

Tomás. 1850. Tempo de fartura, de força.”⁴²⁹; “1850, número que ela desde menina guardava como do tempo da grandeza.”⁴³⁰; “A luz do dia ainda ficava pelo portão sujo, iluminando as cornijas azuis. 1850. O capitão Tomás...”⁴³¹.

O que nos diz esse ano? Que harmônicos faz vibrar o seu timbre, de maneira que podemos ouvi-lo soar por todo o romance? Ou melhor, o que ele não diz, que fragmentos da história ele silencia?

Sabemos que ele densifica a parte central de *Fogo morto*, aquela que trata de acontecimentos ocorridos entre 1848 e 1910, onde se narra a época do domínio patriarcal do Capitão Tomás Cabral de Melo, uma espécie de “era de ouro” do engenho Santa Fé. Por outro lado, a segunda metade do século XIX é marcada pela acentuação do processo de decadência dos engenhos na região. Desde o século XVII, a produção açucareira caminhava para a estagnação enquanto crescia a importância econômica da cultura do algodão. Toda a Paraíba sofria sérias crises por causa de secas intensas em vários anos consecutivos, do litoral ao sertão, gerando epidemias de fome e, ao mesmo tempo, inundações que devastaram canaviais e engenhos.⁴³² Mas um golpe em especial atinge o coração do engenho açucareiro, aquele que é a alma da produção e das relações sociais do banguê – o trabalho escravo.

No final da década de 1840, o balanço da repressão do tráfico internacional de escravos pelos órgãos britânicos responsáveis pelo seu combate era desanimador. No Brasil, o texto do Tratado de 1826 era invocado pelos ingleses para combater o tráfico ilegal. Mas o governo brasileiro continuava esquivo à proibição. No país, uma série de medidas para coibir a prática promovia o debate sempre acalorado. De um lado, conservadores defendiam a reabertura do tráfico; de outro, liberais rejeitavam a presença de africanos e defendiam a imigração de europeus. A resistência à permanência da escravidão aumentava. Planos de rebelião escrava pululavam à espreita de uma oportunidade, envolvendo os escravos, abolicionistas e mesmo agentes externos. Em 1846, apesar do um forte debate na Inglaterra acerca da política de repressão ao tráfico e sua eficácia, o mercado britânico se abriu para o açúcar produzido por escravos e o tráfico de escravos, a despeito das ordens contidas no Ato Aberdeen, só cresceu⁴³³.

⁴²⁹ Ibidem.

⁴³⁰ Ibidem.

⁴³¹ Ibidem.

⁴³² Sobre história dos engenhos e a economia da cana-de-açúcar em Mamanguape, cf. NASCIMENTO, Silvana de Souza. Entre a capital, o sertão e o mar: trajetos e cidades na Paraíba. Texto apresentado no **32º Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambu. Outubro de 2008.

⁴³³ Cf. MAMIGONIAN, Beatriz G. **Africanos livres**: a abolição do tráfico de escravos no Brasil. São Paulo:

A Inglaterra intensificou a vigília transoceânica. Em julho de 1850, a crise já havia sido desencadeada no Brasil pelas apreensões feitas por cruzeiros britânicos em águas territoriais brasileiras. Uma campanha de formação de opinião favorável à abolição do tráfico e à emancipação gradual ganhava os jornais. A invasão de águas territoriais brasileiras por navios britânicos se repetia desde o início do ano, quando o ataque ao navio inglês *Cormorant* aportado na baía do Paranaguá, Rio de Janeiro, por tripulantes de navios negreiros, a partir da Fortaleza da ilha do Mel, desencadeou o debate no Parlamento que levou à promulgação da Lei Eusébio de Queirós, extinguindo oficialmente o tráfico de escravos no país, em setembro de 1850. Estancava-se a sangria de corpos humanos a que o Brasil vinha submetendo o continente africano por mais de três séculos. Estancava também a fonte maior de corpos escravos para os engenhos. Tinha início a sua debacle⁴³⁴.

José Lins do Rego escolhe justo esse ano, 1850, data cúmplice da ruína para boa parte da aristocracia rural escravista, como ponto de origem para a história do engenho Santa Fé. E indo além, faz coincidir com esse momento, a chegada do piano à casa-grande do engenho Santa Fé, aquele símbolo sonoro do feminino, do moderno, do burguês, como quisesse fazer caber princípio e fim, música e silêncio, no mesmo lugar.

Mas Amélia, com seu piano, era apenas a metade do mundo de capitão Tomás. A outra metade era Olívia, segunda filha, que o capitão enviara para um colégio de freiras. (Também seria o primeiro pai de filha freira por aquelas bandas.) Mas Olívia enlouquece, e termina por ser internada em um hospital psiquiátrico. Capitão Tomás viaja frequentemente a Recife para encontrar a filha, e a cada visita que fazia, um pedaço de si emudecia: “Fazia-lhe dó vê-la naquele estado, como uma preguiça em pé de pau, sem dar uma palavra, no silêncio de morta.”⁴³⁵ Aos poucos, foi pegando a doença da filha. Desfazendo-se em tristeza, envelhecido, capitão Tomás não era mais o mesmo. Nem a moagem, esse momento de explosão do engenho, trazia-lhe a vida. Ouvia “o barulho da almanjarra, a gritaria dos negros, o rumor da fábrica na moagem [...], os negros cantavam ao pé da moenda, [...]”, mas o capitão continuava “na rede de varandas compridas, no seu silêncio desesperado.”⁴³⁶ Dividido entre o som do piano de Amélia e a mudez catatônica de Olívia, Capitão Tomás se tornou uma mistura estranha de

Companhia das letras, 2017.

⁴³⁴ Ibidem.

⁴³⁵ REGO, José Lins do. **Fogo morto**. São Paulo: Global, 2021 [1943]. Edição digital.

⁴³⁶ Ibidem.

música e silêncio. “Todos os passarinhos da cajazeira cantavam para ele. E não ouvia o canto de seus passarinhos.”⁴³⁷

Capitão Tomás viu a filha Amélia se casar com o primo Luís de Holanda Chacon, homem dado a leituras, sem trato para o engenho, homem cruel que “batia em negro sem necessidade”⁴³⁸, que andava de cabriolé. Seria ele a ter o comando do Santa Fé após a morte de Tomás: capitão Lula de Holanda, de título herdado, como foi o próprio engenho. Logo, o som de seu cabriolé incorporou a imagem do genro mau, homem sem honra, sem força, que viera para tomar o engenho do capitão. “Bastava ouvi-lo, com as campainhas, para que a imagem do genro sem coração, do genro cruel, aparecesse para toda gente.”⁴³⁹ Como acontece com outros personagens de José Lins Rego, o seu Lula ganhou uma identidade sonora: as campainhas de seu cabriolé. “Mas quando Neném chegava do colégio, o pai criava alma nova. O cabriolé cantava na estrada [...]”.⁴⁴⁰

Com a abolição, todos negros deixaram o engenho Santa Fé. Nenhum mais queria viver sob o mando e na crueldade de seu Lula. “Lá havia um silêncio mortal. A cozinha do Santa Fé, sem uma negra, despovoada de sua gente.”⁴⁴¹ Agora era Neném, a filha de seu Lula, quem tocava o piano que antes fora de dona Amélia. “Nos seus silêncios terríveis, só pensava nela.”⁴⁴² O banguê ia mingando, a cada ano o Santa Fé rendia menos. É certo que tinha ainda umas moedas de ouro que ia de tempos em tempos à cidade trocar, mas a verdade é que o capitão Lula se tornara uma sombra do que fora a grandeza do capitão Tomás à frente do engenho. Com o capitão Lula tinha em comum apenas o gosto de ouvir a filha, Neném, tocar o piano, e uma tendência para a mudez, que foi tomando conta dele como acontecera com o velho Tomás.

O piano silenciara completamente. Neném, presa em casa pelo ciúme doentio do pai, entrara em estado de depressão, agora vivia apenas para seus jardins. “A luz que vinha da sala de jantar dava para ver o piano estendido, como morto. Há quanto tempo não ouvia uma tocata!”⁴⁴³ Agora, só o sino tocado pelo negro Floripes, chamando para as ave-marias da tarde,

⁴³⁷ Ibidem.

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ Ibidem.

⁴⁴⁰ Ibidem.

⁴⁴¹ Ibidem.

⁴⁴² Ibidem.

⁴⁴³ Ibidem.

enchia a casa-grande com a sua sonoridade. Mas mesmo isso soava agora como um toque fúnebre, como um sino de igreja anunciando a morte que se chegava ao coronel Lula, ao engenho Santa Fé. Tornara-se um lugar de tristeza, onde todas as conversas morriam. Até o cabriolé silenciou: “Nunca mais que o cabriolé de seu Lula enchesse as estradas com a música de suas campainhas. A família do Santa Fé não ia mais à missa aos domingos.”⁴⁴⁴

Um silêncio atravessava desde a vida do capitão Tomás, e chega ao coronel Lula; o *silêncio-imagem* de todos os senhores de engenho da várzea, pessoas cada vez com menos voz ativa no mundo burguês que nascia, cada geração surgindo mais fraca que a anterior. O coronel Lula já sofria dessa estranheza crescendo em si, como que sentindo-se cada vez menos parte do mundo que o cercava. Silêncio que emanava de seu corpo para tomar o espaço ao redor, emudecendo os dias.

Estendido na rede, não se ouvia dele nem o bater das correntes dos armadores. [...] A casa-grande perdia a fala, o Santa Fé caía na paz da morte. Ninguém levantava a voz naqueles instantes. Até d. Olívia deixava absorver-se pelo silêncio.⁴⁴⁵

Tal silêncio era contrabalançado somente pelo toque do piano, timbre vindo de outro mundo, conduzido por mãos de mulher, funcionando como réquiem para uma classe em decadência. D. Olívia era a imagem encarnada desse declínio, ela “para quem o mundo não andara”⁴⁴⁶, não via diferenças entre o velho capitão Tomás, já morto, e o velho coronel Lula. Àquela altura, ambos aparecem para ela feitos iguais, um mesmo personagem que sai de cena.

- *O capitão Vitorino*

Quando Vitorino Carneiro da Cunha vinha visitar o seu compadre, o mestre José Amaro, para falar de política, de conchavos, de uma revolução que só ele via se aproximando e que estaria por acontecer, o mestre seleiro só tinha ouvidos para o canto dos “pássaros nas cajazeiras”, para os “porcos fossando”, para o “bode berrando alto”. Homem sem emprego, sem serviço fixo, vivendo às custas da esposa, com uma patente inventada, “capitão” Vitorino é uma melodia surda a vagar, levando uma “vida de judeu”, errando pelas terras do engenho Santa Fé, como também pelas páginas de *Fogo morto*, estando presente nas três partes do romance.

Sofria de um silêncio invertido: falava, mas ninguém escutava, ninguém o levava em conta. “Os passarinhos cantavam pelas árvores que davam sombra ao capitão Vitorino, de volta

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ Ibidem.

⁴⁴⁶ Ibidem.

pra casa.”⁴⁴⁷ O canto dos pássaros, o vento brando balançando as cajazeiras, até o som estridente do gramofone, trazido do Rio de Janeiro pelo filho marinheiro, tinham mais lugar no mundo por onde flanava Vitorino, tinham mais a dizer às pessoas ao seu redor, porque ele, quando falava era pra ser ridicularizado: – “Papa-rabo! – gritou uma voz fina na estrada.”⁴⁴⁸ Isso, quando não era surrado, pelos cangaceiros ou pela polícia. Seus anseios de mudança social, seus discursos inflamados que não raro terminavam em briga, foram bem a imagem encontrada por José Lins do Rego para simbolizar (e ridicularizar) os discursos reformistas acerca da vida rural.

Mestre José Amaro-Capitão Cabral de Melo/Lula de Holanda-Capitão Vitorino. No enlace dessas três *personagens-silêncio*, José Lins tece a história do emudecimento do engenho Santa Fé, e de toda a sociedade patriarcal que representava. Em *Fogo morto*, ao contrário de *Menino de engenho*, o centro da narrativa é menos o espaço rural do banguê do que o vazio existencial das pessoas que o habitam. Os sons vindos da paisagem narrativa são ornamentos dessa sonoridade protagonista do romance: o silêncio (“Todo aquele silêncio que nem a alegria das campainhas, aquela música de festa, conseguia abafar”⁴⁴⁹), que emerge de todas as formas no texto: “um silêncio medonho”, “um pequeno silêncio”, “um silêncio de boca de noite”, “silêncio do mundo”, “silêncio da casa”, “silêncio de morte”, “silêncio da terra”⁴⁵⁰.

Se em *Usina*, Lins do Rego deixara soar um vazio de sons na própria escrita, como se o “barulho de monstro” da maquinaria moderna abafasse a paisagem sonora do antigo engenho, tão meticulosamente narrada nos livros anteriores; em *Fogo morto* todas aquelas sonoridades retornam, como em um gesto desesperado para fazer reverberar o mundo rural de sua infância, regulado pelo compasso do banguê, que agora, entretanto, se calava.

O silenciamento de um passado glorioso em referência à derrocada da aristocracia açucareira em princípios do século XX era um tema presente em autores da época, principalmente naqueles, assim como José Lins do Rego, descendentes daquele grupo da elite agrária. Um poema publicado pela revista *Novidade*, em abril de 1931, intitulado *Mamanguape*, deixa ressoar as imagens, sonoras e visuais, do sentimento de falência do passado frente à chegada da modernidade. Ouçamo-lo:

⁴⁴⁷ Ibidem.

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ Ibidem.

O ford entrando comigo dentro
 Ruas calçadas com paralelepípedos
 Casas coloniais tão sujinhas
 Sobrados coloniais tão velhinhos
 Rua principal em ruínas.
 Ó Mamanguape

Foi nessa rua principal que mi-
 nha mãe nasceu
 cresceu
 brincou menina
 passou de toalha no ombro
 pra tomar banho nas águas claras do
 Sertãozinho.

E minha mãe depois de moça
 depois de casada e residindo na
 capital
 morreu com a vontade louca de voltar
 um dia pra ver Mamanguape.
 Terra de lutas liberais no século
 passado
 que D. Pedro Segundo visitou
 gostou e
 que eu amo tanto.

Terra de silêncios bucólicos e re-
 ligiosos
 de silêncios de capela de engenho.
 Como as coisas mudam.
 Contraste.
 Bem pertinho se levantou Rio Tinto com
 mais de 2000 casas
 de operário.

Apitos estridentes.
 Barulhos.
 Alguns charutos industriais fumaçando
 o dia inteiro
 e com o sujo de sua insólita fumaça
 que sobe
 tornando ainda mais indistintos no
 céu turvo

velho desejo de mortos.
 Mamanguape ó Mamanguape
 que eu vim ver agora com a mesma
 retrospectiva ternura
 de quem viesse dar a benção
 a uma multidão de sombras maternais.⁴⁵¹

A disposição quebrada dos versos sugere um sentimento de desordem espacial, onde inícios se confundem com finais, e vice-versa, assim como passado e futuro, imagens do velho e do novo, em uma confluência quase insuportável para os sentidos: “casas coloniais” e “casas

⁴⁵¹ **Novidade: Semanário Ilustrado**, Maceió, 25 abr. 1931, p. 7.

de operários”, “sobrados” e “charutos industriais”, “águas claras” e “céu turvo”, ternura de “menina-moça” violentada pelo “ford entrando”, “terra de silêncios bucólicos e religiosos” invadida por “barulhos” e “apitos estridentes”. Nessa justaposição de temporalidades, visibilidades e audibilidades diversas, uma imagem produz um lugar de saudade: “silêncios de capela de engenho”, imagem poética, sem dúvida, agindo para esconder um silêncio social: a capela de família dos senhores de engenho, em outros tempos, soava a poucos metros da senzala; senzala cujos gritos lancinantes e silêncios feitos de outras matérias aguardavam os versos de um poeta a dar-lhes expressão, a fazer-lhes igualmente soar.

Mamanguape, município paraibano cujo nome dá título ao poema, guarda um passado marcado pela grande produtividade de seus engenhos. Desde o século XVII, foram dezenas, assegurando poder econômico e político à elite do açúcar. De suas famílias saíam padres e bacharéis, interlocutores estratégicos entre os senhores de engenho e os vários níveis de poder. Além de trocas econômicas com os municípios vizinhos, o açúcar impulsionava um circuito cultural e teatral, criando laços com outras cidades, como Areia e Recife. É uma cidade-modelo, portanto, dos grandes centros produtores de açúcar, cujas camadas do social são marcadas, quando não moldadas pelas relações movidas pelo entorno do engenho.

O autor do poema, Adhemar Vidal, apesar de não ser filho de dono de banguê, foi herdeiro de família da aristocracia paraibana ligada ao ramo jornalístico, e foi casado com Maria do Céu Lins Vidal, filha de senhor de engenho e prima de José Lins do Rego. Adhemar Victor de Menezes Vidal se tornou figura importante entre os pesquisadores do folclore nacional, tendo feito parte da Sociedade Brasileira de Folclore e da fundação da congênere Sociedade Paraibana de Folclore, da qual chegou a ocupar o cargo de presidente⁴⁵². Manteve longa correspondência com Câmara Cascudo, a quem chegará a chamar de “o cacique de todos nós”⁴⁵³, referindo-se ao grupo de estudiosos do folclore reunidos em torno do autor potiguar. A este, enviará frequentemente notícias da produção folclórica na Paraíba.

Dois anos antes da publicação desses versos, Adhemar Vidal hospedara em sua casa em Mamanguape Mário de Andrade, em visita àquela cidade, durante sua passagem pelos estados do Nordeste, em 1928-29. No livro-diário de sua viagem, *O Turista Aprendiz*, Mário escreve:

⁴⁵² Cf. MARQUES, Maria Joedna Rodrigues. **Ademar Vidal e a produção de uma paraibanidade cultural a partir dos estudos folclóricos (1941-1949)**. Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2019.

⁴⁵³ Carta de Adhemar Vidal a Câmara Cascudo, sem data.

28 [de janeiro de 1929]. Mamanguape tem três horas diferentes. A oficial, a solar e a de Rio Tinto. Esta é a cidade progressista, com a fábrica de fiação Comp. Rio Tinto dos Lundgren, espertalhões pra fazer trabalhar mais os operários. Os três amigos [Adhemar Vidal, José Américo e Silvino Olavo] se esforçam pra que eu colha melodias. [...]. Faz um calor insuportável. De noite passeio com Ademar Vidal vendo as partes antigas da cidade: contém delícias. A igreja de S. Francisco é magnífica. Os fundos ainda coloniais da Prefeitura são um palácio florentino, equilíbrio maravilhoso. Passeio suado mas delicioso.⁴⁵⁴

Antes daquele poema de Vidal, já estão lá as figuras que animarão sua escrita: o conflito de temporalidades, os emblemas da modernidade – a fábrica, a luta de classes –, contra a persistência do passado, imagens do antigamente que tocam a pele, que atravessam os sentidos – “calor”, “delícias”, “melodias” –, espaços do sagrado, contornos de palácios, mal percebidos pela visão obscurecida de um passeio pensado como se fosse feito à noite dos tempos.

Em seu poema, Adhemar Vidal não descuida de fazer referência à visita do Imperador D. Pedro II a Mamanguape, em 27 de dezembro de 1859, acompanhado de sua comitiva. Durante a visita, Mamanguape foi capital da então província paraibana por um dia. Frequentemente narrado na literatura local, esse evento ajudará a compor uma memória da cidade, em um gesto compensatório do declínio econômico pelo qual a região então passava. Nascido na capital da província da Paraíba, em 1897, Adhemar, usará a ligação com sua mãe, nascida na “rua principal”, para conectar-se com a Mamanguape “tradicional” que nunca vivera. Tendo sido alfabetizado por ela, Amélia Augusta Menezes Vidal, dela também escutara as primeiras histórias, compondo o imaginário de uma Paraíba patriarcal. A mesma Paraíba de José Lins do Rego, com quem irá traçar uma vida em paralelo: filhos da mesma elite em decadência, escritores do antigo engenho, filhos de mães Amélias – pois Amélia também se chamara a mãe de José Lins, morta pelo pai, motivo de sua grande mágoa, o grande vazio a ser preenchido por sua escrita, por sua escuta. Amélia será ainda a *personagem-música* de sua obra, a primogênita do Capitão Tomás – o patriarca da família, fundador e senhor do engenho Santa Fé –, reverberando seu timbre de piano por todo o “ciclo da cana-de-açúcar”. Aparecendo já em *Menino de engenho*, emprestando o pesado instrumento para o casamento de D. Maria, tia do pequeno Carlos de Melo, do engenho Santa Rosa, e retornando para encerrar a saga dos banguês em *Fogo morto*. Três Amélias, três histórias de saudades fertilizando o solo de um mesmo universo fantasioso, nutridas com as imagens e as sonoridades de um mesmo espaço em ruínas⁴⁵⁵.

⁴⁵⁴ ANDRADE, Mário. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 236.

⁴⁵⁵ Lembremos aqui ainda a melodia e os versos de uma outra Amélia que, segundo seus compositores, “é que era mulher de verdade”, e que havia soado pela primeira vez em 1942, ano anterior à publicação de *Fogo Morto*, de

3.6 O sertão e a sereia

José Lins do Rego também visitou – ajudando a constituir-lo – o arquivo sonoro sertanejo, pensado para o Nordeste. Em ao menos dois romances, *Pedra Bonita*, de 1938, e *Cangaceiros*, de 1953, o autor se afasta da zona da mata dos engenhos para incursionar pelas veredas sertanejas. E se esse deslocamento temático se dá no espaço narrado, passando da várzea paraibana para a caatinga sertaneja, ele comporta ainda uma *transição auditiva*, uma modificação no tratamento dos sons que é tanto territorial quanto subjetiva. Para Lins do Rego, escrever sobre o sertão nordestino é assumir a relação mágica daquela espacialidade e seus ocupantes com os sons, é saber ouvir, saindo das entranhas da terra, um canto enfeitiçante, que torna o sertanejo um ser cativo do espaço, de maneira que não seria possível dele partir sem que aquela melodia o acompanhe, tangendo-o de volta.

A ideia de um canto que prenderia, que exauriria as forças de qualquer evasão, aparece em José Lins do Rego metaforizada na lenda da Mãe d'água, que o autor apresenta na segunda parte de *Pedra Bonita*. Criatura fantástica, em corpo de mulher, ela habitaria uma gruta no alto da serra, a chamada “furna dos caboclos”, de onde faria soar uma melodia capaz de encantar todo homem que por ali passasse. Para compor a versão presente no romance, Lins do Rego parte de uma narrativa transmitida oralmente entre os grupos sertanejos e indígenas que habitavam a região do Sertão de Cratéus, no Ceará, que fazia referência, por sua vez, a um episódio que ficara conhecido como o “massacre da Furna dos Caboclos”, ocorrido em 1849. Na época, um criador de animais da região, revoltado com a caça e o abate para consumo de suas reses pelos indígenas locais, trama-lhes o assassinato. Em conluio com um dos trabalhadores de seu sítio, que mantinha proximidade com o grupo indígena, prepara um ataque surpresa a ocorrer enquanto os indígenas dormiam em uma gruta próxima. Sem chance de defesa, encurralados e despossados de suas armas, os indígenas são exterminados, com exceção de uma adolescente, que mais tarde, sendo caçada, terminaria por se tornar prisioneira e esposa de um caçador local.⁴⁵⁶

José Lins do Rego. Naquele momento, a canção *Ai, que saudades da Amélia*, de Ataulfo Alves e Mário Lago, cantava, como o romance de Lins do Rego, a saudade de uma Amélia, mais uma daquelas mulheres que, cada qual à sua maneira, haviam sido engolidas pelo tempo.

⁴⁵⁶ Sobre o episódio do “massacre da Furna dos Caboclos”, cf. SOUZA, Ivo de. “A história só sei que é esta, foi desse jeito...” (Entrevista com Sr. Mariano Barata, Monte Nebo, Cratéus, 1997). In: PALITOT, Estevão Martins (org.). **Na mata do sabiá**: contribuições sobre a presença indígena no Ceará. Fortaleza: Secult/ Museu do Ceará/ IMOPEC, 2009, p. 395-399; e MARQUES, Marcélia. Resistência multivocal: agenciamento e ressignificação de sítios pré-coloniais. **Habitus**. Goiânia, v. 16, n. 2, p. 393-402, jul./dez. 2018.

Transportada para a literatura de José Lins do Rego, o relato se torna uma história de assombração. Nas cercanias da serra do Araticum, onde se localiza a Pedra Bonita, haveria uma gruta que se projeta verticalmente no solo rochoso, imenso buraco como a abertura “de uma gigantesca cacimba que fosse se afinando como um funil para dentro da terra.”⁴⁵⁷ Ficaria conhecida como a “furna dos caboclos”. O fundo da furna, seria habitado por uma figura sedutora – correspondendo à índia sobrevivente do massacre – capaz de capturar as escutas masculinas desavisadas: “O canto era tão forte, que acordava gente a cem léguas de distância. Quem ouvia este canto ficava de cabeça virada. Precisava ter força de verdade para ficar senhor de si.”⁴⁵⁸ Domício, personagem do livro, cantador, tocador de viola, filho dos Vieira, ligado pelo sangue a uma tragédia que marcara há alguns anos a comunidade local, teria escutado o canto da Mãe d’água, ficando assim preso a ele, como a um fio invisível, conectando-o a um tempo e um espaço mágico aos quais ninguém além dele parecia ter acesso: “Bentinho, tu está ouvindo, tu está escutando? E era mentira dos ouvidos de Domício.”⁴⁵⁹

Logo, o canto da Mãe d’água, essa melodia que Domício ouvia sem saber ao certo de onde vinha, faz-se presente em tudo que o cantador ouve, metamorfoseando-se em algumas daquelas sonoridades que vinham sendo pensadas como características da ambiência do Nordeste sertanejo: “parecia um aboio, um gemido chamando. A princípio pensou que fosse o vento nos carnaubais. Escutou mais. O aboio era como se fosse dentro do cercado.”⁴⁶⁰ Até tornar-se a própria essência de sua cantoria, o segredo de sua música, que Domício confia: “Tu precisa é de sentir a música bulindo dentro. A gente fica com ela no corpo, até que ela sai.”⁴⁶¹ Com essa imagem, contada em poucas páginas, de um canto que, ouvido uma primeira vez, passa a se repetir até o fim do livro – “Bentinho, tu não estás ouvindo?”⁴⁶² – como um tema retomado constantemente, como um território auditivo, dentro de outro que seria o sertão paraibano, Lins do Rego nos dá uma chave para a leitura do romance.

Pedra Bonita conta a história de um chamamento, um apelo irresistível de retorno – a um lugar, uma época – e seu efeito sobre aqueles que o escutam. Quando inicia a história, a personagem central Antônio Bento, o Bentinho, trabalha como coroinha na igreja matriz da

⁴⁵⁷ REGO, José Lins do. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. Edição digital.

⁴⁵⁸ Ibidem.

⁴⁵⁹ Ibidem.

⁴⁶⁰ Ibidem.

⁴⁶¹ Ibidem.

⁴⁶² Ibidem.

Vila do Açú, pequeno ajuntamento urbano congelado no tempo, indefinido entre as categorias de distrito e cidade: “Fora sempre aquilo que era, nunca dera mais do que dava.”⁴⁶³ Lá, Bentinho fora deixado criança pela mãe aos cuidados do Padre Amâncio, ministro local da Igreja, e padrinho do menino. Mãe e filho vinham fugidos da seca de 1904, oriundos de Pedra Bonita. Esta, por sua vez, carregava o trauma de uma tragédia anterior: um grupo de fanáticos, liderados por uma figura messiânica, assassinara mulheres e crianças, na esperança delirante de fazer surgir um reino de fartura e felicidade para todos; acreditava-se, esta profecia apenas se cumpriria ao preço do derramamento do sangue daquelas pessoas sobre duas pedras gigantescas que, erguidas pela formação rochosa natural no topo da serra, fascinavam os moradores locais.

Nas primeiras linhas, por um breve instante, parece que estamos de volta ao sertão das obras iniciais de Gustavo Barroso e Câmara Cascudo, publicadas nas décadas de 1910-20, narrando uma terra de silêncios, de vazio sonoro, de superfícies duras, onde todo rumor reverberaria infinitamente:

Antônio Bento estava tocando a primeira chamada para a missa das seis horas. Do alto da torre ele via a vila dormindo, a névoa do mês de dezembro cobrindo a tamarineira do meio da rua. Tudo calado. As primeiras badaladas do sino quebravam o silêncio violentamente. O som ia longe, atravessava o povoado para se perder pelos campos distantes, ia a mais de légua, levado por aquele vento brando.⁴⁶⁴

Diferente da cidade moderna, dos grandes centros urbanos, o sertão do Nordeste ainda guardaria a possibilidade de um silêncio total, e, por esse motivo, de um grito distante, solitário, discernível a longas distâncias. “Tu nunca ouviste uma juriti pela boca da noite cantando”⁴⁶⁵, alerta o cantador Domício para seu irmão, Antônio Bento, que tendo ido morar ainda criança na Vila do Açú nunca vivera os silêncios da caatinga. A atmosfera rarefeita de sons parecia refletir uma terra vazia de tudo, onde a escassez invadia todos os espaços, e um berro, um grito, de gente ou animal, rasgava a paisagem de ponta a ponta. Já se havia escutado essa imagem ressonante do vazio na escrita de Raquel de Queiroz, quando em 1930, ela conta a saga dos retirantes da seca de 1915, através das personagens Chico Bento, de sua esposa Cordulina e seus filhos, Duquinha, Josias e Pedro. Segundo a narrativa da autora, quando a fome apertava,

⁴⁶³ Ibidem.

⁴⁶⁴ Ibidem.

⁴⁶⁵ Ibidem.

Às vezes, o menino parava, curvava-se, espiando debaixo dos paus, procurando ouvir a carreira de algum tejuauçu que parecia ter passado perto deles. Mas o silêncio fino do ar era o mesmo. E a morna correnteza que ventava passava silenciosa como um sopro de morte; na terra desolada não havia sequer uma folha seca; e as árvores negras e agressivas eram como arestas de pedra, enristadas contra o céu. [...]

De repente, um bé!, agudo e longo, estridulou na calma.⁴⁶⁶

Também em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, publicado no mesmo ano que *Pedra Bonita*, encontramos o vaqueiro Fabiano, a tragar seu cigarro de palha, a coçar o queixo de dentro de casa, de olhar absorto voltado ao norte, pensando na possível retirada, enquanto lá fora, “no silêncio comprido só se ouvia um rumor de asas.”⁴⁶⁷

Naquela secura da vida sertaneja, o toque dos sinos da igreja, badalado por Antônio Bento produzia o fechamento de um território existencial, sobre o qual Bentinho tinha total domínio. Dentro da gramática sonora pensada para o sertão nordestino, o dobrar dos sinos seguia um regime próprio de signos, cada toque possuindo, pela quantidade de badaladas, pela hora soada, um sentido particular. Elemento de uma ordem simbólica sagrada, ao mesmo tempo que base de um sistema de comunicação, em boa medida, ligado ao mundo rural, o som dos sinos badalados concentra uma trama discursiva longeva, sua espessura histórica atravessa os séculos⁴⁶⁸. Na forma como é articulado no romance de José Lins do Rego, o som das badaladas exprimia, antes de tudo, um poder imanente de orientação do dia, de ordenamento dos corpos, do qual Bentinho dispunha:

De madrugada acordava o povo do Açú com o seu toque. À tardinha fazia os homens tirar o chapéu, as mulheres rezarem. Era ele que fazia a tristeza no Açú com as suas badaladas. Provocava saudades, recordações, medo da morte.⁴⁶⁹

Por outro lado, as badaladas eram a rasgadura de uma linha de fuga. Pois Antônio Bento era, também ele, da natureza do som. E da maneira como o som do sino era levado pelo vento, saindo da torre da igreja para terras longínquas, ele também, quando criança, deixara Pedra Bonita, carregado pela mãe, para pousar nos braços de Padre Amâncio, da maneira como o som do badalo ia tocar os ouvidos de crentes ou não: “Às vezes bem sentia que qualquer pedaço dele saía com o som furando as distâncias.”⁴⁷⁰ Talvez isso explique a relação afetiva,

⁴⁶⁶ QUEIROZ, Raquel de. **O Quinze**. Fortaleza: Urania, 1930, p. 87.

⁴⁶⁷ RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 1986, p. 109.

⁴⁶⁸ Cf. CORBIN, Alain. **Les cloches de la terre**. Paris: Albin Michel, 1994.

⁴⁶⁹ REGO, Op. cit.

⁴⁷⁰ Ibidem.

sensual, desenvolvida pela personagem com o toque do sino, como se fosse este a sua amante noturna, sua fonte de prazer e êxtase: “Antônio Bento gostava de puxar o badalo e gozar o som se sumindo, andando, correndo com o recado de Deus aos seus fiéis. Era a melhor coisa que ele fazia na casa do Padre Amâncio. Era tocar o sino assim de madrugada.” Com o passar dos anos em Vila do Açu, o toque do sino se lhe tornara a única fala, o único meio de expressão para seus sentimentos mais íntimos: “Ele puxava o badalo. Cada toque era um lamento profundo, perdendo-se por longe.”⁴⁷¹

Eram ainda, as badaladas, um prolongamento de sua pele. Ao menos para d. Fausta, filha do Major Evangelista, que se apaixonara por Antônio Bento. Ela o vira crescer de menino a homem feito, e passara a lhe desejar. Com ele aprendera a fazer amor à distância, pois mesmo sem que Antônio Bento soubesse, o toque dos sinos chamando para a missa invadia à noite o quarto de D. Fausta, penetrando-lhe os orifícios: “[...] todas as madrugadas aquele toque de sino lhe dava essa sensação esquisita. O toque do sino dava-lhe um gozo estranho. Só podia ser que o diabo estivesse atrás dela, metendo-lhe aquilo pelo corpo.”⁴⁷²

Entre a vida de Bentinho, trabalhando como coroinha do Padre Amâncio na Vila do Açu, e seu passado na serra do Araticum, terra de sua família, de seu irmão Domício, cantador, enfeitado pela música da fumaça, é que se desenrola a história do romance. Entre estas duas sonoridades, polos de atração auditiva – o toque dos sinos da igreja matriz de Açu, e o canto da Mãe d’água da Fumaça dos Caboclos nos arredores de Pedra Bonita – Lins do Rego desenha a linha de força, e retesado a tela da trama, do espaço sertanejo como símbolo do Nordeste. Este lugar onde os mínimos sons expressariam todas as dores não ditas, as angústias não gritadas, os sonhos abortados, os amores não feitos, comportando todos os significados possíveis. Nele todo ruído é um evento, ocupando os espaços, preenchendo a vila com o seu aroma de acontecimento: “O marceneiro Leôncio batia as tábuas do caixão. De madrugada o Açu ouvia o martelo nos pregos. As mulheres se agoniavam. Era uma coisa triste se ouvir aquilo, aquele bater de martelo.”⁴⁷³ Ou então, no Araticum, onde “de quando em quando um grito de alarma enchia o acampamento. Era uma seriema que dava as horas como os jumentos.”⁴⁷⁴

A primeira parte do romance *Pedra Bonita*, chamada *A vila do Açu*, tem o início e o desfecho marcados pelo som estridente do sino da igreja matriz, tocado por Antônio Bento,

⁴⁷¹ Ibidem.

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ Ibidem

⁴⁷⁴ Ibidem

como se José Lins pensasse possível, naquela estridência, condensar todas as vidas e toda a história do lugar, expressa em forma de sons, ruídos, gemidos. Como se o mesmo som abrisse e fechasse um território existencial, habitado pelas personagens, um *ritornelo*:

Maximina cantava a mesma moda de sempre, aquela Margarida vai à fonte, que ele vinha ouvindo desde menino. E o padre Amâncio, de olhos fechados, ressonava. Antônio Bento acordou devagar para não acordá-lo. Era quase hora de tocar as ave-marias. Foi andando para a igreja com o coração pesado de tristeza. Subiu as escadas da torre. Os morcegos chiavam no telhado e a luz do Santíssimo vacilava com lentidão. O silêncio imenso da igreja pela primeira vez lhe fez medo. Lá no fundo da sacristia estava o caixão que servia para enterrar os defuntos pobres. Deu a primeira badalada do sino com força, como se quisesse chamar um companheiro, um amigo que viesse para junto dele. O som se perdeu por longe. Na tamarineira os homens se descobriam. Deu a segunda badalada mais devagar, mais senhor de si. Então d. Fausta começou a gritar.⁴⁷⁵

Nesta cartografia auditiva montada para o sertão, tal qual folha aberta de partitura, toda sonoridade tem a sua razão de ser, ocupa um lugar preciso na pauta, compondo um arquivo de sonoridades-símbolo daquele espaço. Algumas delas imprimem um andamento singular àquela área do Nordeste, definindo-lhe uma temporalidade à parte. Como acontece com o tinido das sandálias de couro no barro duro, dando o andamento da caminhada: “O Major a cavalo, no passo vagaroso, a tropa estalando as alpercatas na caatinga.”⁴⁷⁶ Sonoridade que, em Graciliano Ramos, ganha figura própria: “A areia fofa cansava-o, mas ali, na lama seca, as alpercatas dele faziam chape-chape, os badalos dos chocalhos que lhe pesavam no ombro, pendurados em correias, batiam surdos.”⁴⁷⁷ Melodia que retorna constantemente, como um tema com variações: “Chape-chape. Os três pares de alpercatas batiam na lama rachada, seca e branca por cima, preta e mole por baixo.”⁴⁷⁸ Soando por toda a obra: “Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado.”⁴⁷⁹

O mesmo pode ser dito do rangido das cordas da rede no armador de pau, marcando o ritmo largo da noite, a esperança nutrida a passo lento: “Os armadores rangiam. Bentão cismava. As nuvens escuras para as bandas do norte eram a grande coisa do dia.”⁴⁸⁰ Fórmula rítmica que Raquel de Queiroz utiliza para conduzir Cordulina, com o filho Duquinha no colo,

⁴⁷⁵ Ibidem.

⁴⁷⁶ Ibidem.

⁴⁷⁷ RAMOS, Op. cit., p. 17.

⁴⁷⁸ Ibidem.

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 19.

⁴⁸⁰ REGO, Op. cit.

metrônomo vagaroso para embalar a fome: “A redinha estalou, gemendo. Cordulina se ajeitou, macia, e ficou quieta, as pernas de fora, dando ao menino o peito rechupado.”⁴⁸¹

Nesta florescência de motivos sonoros, o aboio, que marcara também a zona dos engenhos de José Lins do Rego, soa novamente, como força de retardo do instante vivido: “Era quase de tardinha. Ouvia-se o aboio de Domício na caatinga. E o Araticum parado, com o céu escuro, tudo suspenso.”⁴⁸²; índice da mansidão projetada para um espaço em tudo vagaroso: “Encostado ao mourão da porteira de paus corridos, o vaqueiro das Aroeiras aboiava dolorosamente, vendo o gado sair, um a um, do curral.”⁴⁸³; espaço de esmorecimento físico e afetivo, cuja dor linguagem alguma seria capaz de expressar fora do som: “O aboio era triste, uma cantiga monótona e sem palavras que entorpecia o gado.”⁴⁸⁴

O canto do Nordeste sertanejo, segundo esses autores, brotaria deste solo de sonoridades brutas, deste manto de sonoridades forjadas na angústia. O cantador nordestino seria justamente o ser capaz de verter em música a amargura, por outros meios inenarrável, de seu povo. Essa vocação para a cantoria estaria em todo sertanejo, que aprendera a falar cantando, cujo sotaque seria naturalmente melódico: “Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força.”⁴⁸⁵ A música dos cantadores seria a expressão maior, a arte soberana da dor sertaneja. Quanto tudo mais faltasse, quando a vida empacasse, ela surgiria, como um abrigo em beira de estrada:

[...] Chico Bento apalpando tristemente a cara ossuda, com a vista perdida num ponto indeterminado. Perto deles, o cego da viola cantava para seu auditório esmolambado; e a toada dolorida chegava de mistura com o hálito doentio do Campo [...] ⁴⁸⁶

Em José Lins do Rego, os timbres da voz e da viola do cantador vêm sempre entremeados com as sonoridades tidas pelo autor como típicos do próprio sertão, como se música e espaço confluíssem num só fluxo de imagens. É assim quando, em *Pedra Bonita*,

⁴⁸¹ QUEIROZ, Raquel de. **O Quinze**. Fortaleza: Urania, 1930, p. 62.

⁴⁸² REGO, Op. cit.

⁴⁸³ QUEIROZ, Op. cit., p. 21.

⁴⁸⁴ RAMOS, Op. cit.

⁴⁸⁵ RAMOS, Op. cit.

⁴⁸⁶ QUEIROZ, Op. cit., p. 146.

Domício começa a cantar para seu irmão Antônio Bento. Tudo soa como se a música do cantador se tornasse o arquivo de todos aqueles sons:

Aí o cargueiro começou a pinicar na viola. E saiu-se com a sua tocada. Começou em voz baixa, como se estivesse se acostumando com as dificuldades. Depois a voz cresceu e encheu a noite de plangências. Soprava um vento nos galhos das oiticicas, e no curral o gado acordado como se fosse de dia. A viola devia atravessar os matos do Araticum, subir as serras, descer para a caatinga. O homem cantava forte. Os seus gemidos pareciam aboios de vaqueiro disposto.⁴⁸⁷

Tal imagem do canto dito nordestino enquanto receptáculo para todas as temáticas ligadas à região já circulava entre estudiosos do tema. Em artigo aqui já comentado de Mário de Andrade, este revela o seu encanto pelos cantos de trabalho, em especial o aboio emitido pelos tangerinos e condutores de gado, cuja maior expressão, ele acredita, viria das vozes nordestinas: “É mesmo no Nordeste que o aboio se desenvolveu musicalmente tanto que dá cantigas completas e longas, ora perfeitamente estróficas ora na forma de recitativos livres e compridos.”⁴⁸⁸ Escrevendo a partir de uma documentação musical em grande parte enviada por amigos e conhecidos da região nordestina, Mário já escreve como quem lá estivera:

Sucede cantarem tão forte certas feitas que o aboio atravessa a planura e é escutado nos engenhos. Os marroeiros destes secundam logo o canto longínquo e se traçam assim sobre o xiquexique e as juremas da caatinga, diálogos musicais melancólicos humanizando com paciência e turra heroica o calorão equatorial.⁴⁸⁹

Assim também, em Lins do Rego, música e espaço se confundem. O toque da viola se mistura com o “vento nos galhos das oiticicas”, e com ele parte sertão adentro, atravessando a serra do Araticum, suas cordas vibrando por simpatia com o mugido dos bois. Trabalho, sina, sertão: tudo se torna canto. E sua música alcança todos, compactua com o próprio espaço que é o sertão. Pois ao ouvir o cargueiro tocar sua viola e cantar suas histórias, “choravam as negras da cozinha, choravam os passarinhos da gaiola, chorava o gado no curral”.⁴⁹⁰ Cada qual no seu lugar, todos bichos presos: pretos, passarinhos e gado, irmanavam-se no canto melodioso do cantador. O sertão se tornava um espaço único e unido em sua música.

⁴⁸⁷ REGO, Op. cit.

⁴⁸⁸ ANDRADE, Mário de. Música brasileira (Palestra com coros pelo Orpheon Piracicabano, recitada na Cultura Artística de Piracicaba). In: **Diário Nacional**, 28 jun. 1928, p. 8.

⁴⁸⁹ REGO, Op. cit.

⁴⁹⁰ Ibidem.

Na urdidura do espaço imaginário do sertão nordestino, empreendida por José Lins do Rego, a escuta é a tecelã primeira, atribuindo-lhe sentido auditivo, traçando-lhe as linhas de força, fazendo com que aquelas sonoridades se articulem em uma geografia inteiriça: o canto do pássaro espanta-boiada quebrando a solidão da caatinga; o rumor das folhas das oiticicas sacudidas pelo vento; a pancada da foice fazendo passagem nas cabreiras e nos xiquexiques; as águas do riacho que, brotando da nascente no alto, chegava ao pé da serra “chorando e gemendo”; o cantar das cigarras servindo de marco geográfico, pois “no sertão só se encontravam mesmo pelas serras”⁴⁹¹; os cascos dos animais estalando nas pedras, e o zunido das abelhas na boca do cortiço; um todo acumulado de ruídos que, costurados na teia discursiva dos romances, produzem a sensação de comunhão territorial.

Espaço de coerência, de produção de uma ordem sensível, a literatura de José Lins do Rego, e de outros romancistas de 30, pensa as sonoridades como agentes narrativos, como pontos de amarração no roteiro imaginado para o Nordeste: o canto do bumba-meu-boi com letra preparada para “desfeitar” o vigário; os disparos dos rifles alarmando a chegada dos cangaceiros; o canto dos galos anunciando a madrugada; o estrondo do clavinote do Capitão Aparício para cima de quem arriscasse invadir sua terra; os toques de harmônica e das violas no dia de casamento de Bento Vieira e Josefina; o canto na tigela do esguicho do leite avisando que o dia começara; os gritos de cargueiro anunciando a chegada da tropa de aguardenteiros; o berro “triste” do bode enchendo todo o Araticum, com saudade do velho Bentão; os toques de corneta da volante marcando a partida para a caça aos bandoleiros... Personagens sem nome de uma trama invisível, estas figuras sonoras assumem a tarefa de fixar uma identidade para o ser nordestino, definir um lugar que, além de estético, é político. Instrumentos no artesanato de sensibilidades que é a literatura de 30, eles seguem bordando o desenho do tecido auditivo imaginado do Nordeste, onde cada som é um novo ponto, cada canto, uma outra laçada.⁴⁹²

⁴⁹¹ Ibidem.

⁴⁹² Sobre o trabalho artesanal de atribuição de sentidos aos diversos tempos e espaços, cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O Tecelão dos Tempos**: o historiador como artesão das temporalidades. In: _____. **O tecelão dos tempos: nos ensaios de teoria da história**. São Paulo: Intermeios, 2019.

4 DEVIRES ARQUIVÍSTICOS: O SEQUESTRO DA MÚSICA E O APAGAMENTO DOS CORPOS EM MÁRIO DE ANDRADE (1928-29/ 1938)

Imagine que trouxe nada menos que 666 melodias populares do Nordeste, todas colhidas por mim com todos os efes e erres. Pretendo fazer com elas um livro que pela documentação ajuntada por mim é de formidável interesse nacional.

(Mário de Andrade, Carta a Augusto Meyer)

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie.

(Walter Benjamin, *Sobre o conceito de história*)

Tirem-nos tudo...

mas não nos tirem a vida,
não nos levem a música!

(Noémia de Souza, *Súplica*)

Vimos como a operação de poder que produz um recorte auditivo para o Nordeste ganha evidência à medida que atravessamos a década de 1930. Neste período, várias linhas de continuidade histórica⁴⁹³ se embaraçam, contribuindo para a emergência da imagem sonora de um Brasil indiviso. Uma delas, a ser tratada com maior profundidade neste capítulo, trata da experiência pioneira de Mário de Andrade no registro dos sons que ele imaginou fazerem parte de uma “música popular nordestina”. Como veremos, em 1938, um processo de arquivamento sonoro é efetivado pela Missão de Pesquisas Folclóricas, entre outros, nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Maranhão; esforço idealizado e promovido por Mário de Andrade enquanto diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, entre os anos de 1935 a 1938. Este projeto é, de certa forma, uma continuação da viagem realizada por Mário, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, a alguns daqueles estados. Em vários aspectos, esta primeira viagem, estabelece o lugar de escuta que será replicado, uma década mais tarde, pelos integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas. Uma *razão auditiva* desenvolvida por Mário na viagem de 1928-29 marcará o procedimento e os alvos das gravações realizadas pelos técnicos em 1938.

Essas gravações são o início material do arquivo sonoro de que trata esta tese, uma primeira cristalização sonora do conjunto de imagens e enunciados elaborados em torno do que seria uma auralidade nordestina. A Discoteca Municipal de São Paulo, criada em 1935, é o primeiro *lócus* institucional a ser ocupado por estes sons, por esta música. Integrante do

⁴⁹³ Sobre *linhas de continuidade* e outras imagens para pensar um autor e seu pertencimento histórico, cf. FRANK, Joseph. **Dostoiévski**: um escritor em seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 179 e segs.

Departamento de Cultura Municipal, a Discoteca foi um órgão ativo de pesquisa inserido no projeto de pesquisa e produção de uma “música nacional” idealizado por Mário de Andrade. Hoje, leva o nome de sua primeira diretora, Oneyda Alvarenga, e está instalada no Centro Cultural de São Paulo. Este arquivamento implica a institucionalização de uma pretensa sonoridade nordestina, até então, apenas encontrada nas obras dos folcloristas, como Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, nos romances de José Lins do Rêgo, de Graciliano Ramos, de Raquel de Queiroz e outros autores do chamado romance de 30, além dos comentários acerca do tema encontrados na sociologia de Gilberto Freyre.

Em boa medida, este arquivo ratifica o imaginário auditivo que já vinha sendo alinhavado para o Nordeste por aquelas obras e aqueles autores. Sua efetivação implica o poder de *enquadramento* das vozes, dos cantos, das sonoridades produzidas pelos homens e mulheres ditos nordestinos; ele reivindica o poder de atribuir-lhes uma identidade por meio dos sons, de dizer o que seria e não seria a dita “música nordestina”. Por meio de operações de seleção, gravação e classificação de determinados cantos e sonoridades, este arquivo aberto à consulta do público na Discoteca Oneyda Alvarenga, a partir de 1945, buscava regular as disposições auditivas para uma escuta do Nordeste, intencionando homogeneizar as sensibilidades do público ouvinte, produzindo e dirigindo seletivamente sua experiência auditiva. Uma cumplicidade entre estética e política passa, portanto, pelo arquivo, pela legitimidade que ele confere ao recorte regional Nordeste e ao que seria o seu regime de audibilidade⁴⁹⁴.

Em última instância, a realização deste arquivamento pressupunha, também, a tomada de poder sobre os corpos que cantavam, sobre as carnes emissoras de tais sonoridades. Sabe-se, por exemplo, que, antes de viajarem aos estados do Norte/Nordeste, os integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas, idealizada por Mário de Andrade, em 1938, para gravar as sonoridades e a música pensadas por ele como nordestinas, receberam todos um material de campo contendo “fichas de repertório”. Essas fichas traziam, na parte superior, linhas de um pentagrama musical onde deveria ser transcrita a melodia cantada pelos músicos locais e registrada pelos aparelhos, juntamente com o número do fonograma a que se referia, além do número correspondente à “ficha de campanha”⁴⁹⁵; enquanto que na parte inferior deveriam ser anotados os dados relativos

⁴⁹⁴ Cf. BUTLER, Judith. Introdução: vida precária, vida passível de luto. In: _____. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 55-13.

⁴⁹⁵ Cf. CARLINI, Álvaro. **Cante lá que gravam cá**: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. 190p. Dissertação (mestrado em história). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994, pp. 40 e segs.

aos cantores, em particular: nome, cor, sexo e idade presumível.”⁴⁹⁶ Combinando-se as fichas a serem preenchidas, uma constelação de dados deveria formar uma imagem bastante aproximada do que seria não apenas a música feita no Nordeste, mas também as pessoas que a entoavam.

Sobre cada evento sonoro registrado, deveriam ser descritos: data, local, condições climáticas, gênero musical, e mesmo “pequenos elementos festivos preliminares”⁴⁹⁷, até “elementos humanos, animais, vegetais e objetos que participam do caso e sua realização”⁴⁹⁸; e sobre o músico, local de nascimento, grau de instrução, posição social, origem dos ascendentes até avós, além de dados físicos, psicológicos e grau de “inteligência musical”. Anotados dessa maneira em pauta, a música, o músico e o espaço, ou seja, o som, o sujeito e o território, refletem o desejo de conquista, a vontade de *mapeamento auditivo do Outro*.

Mas antes de chegar a esse ponto, o método de “coleta” de Mário de Andrade percorreria o caminho de uma década. Como já dito, vemo-lo investido desse *poder de arquivo*, primeiro, em 1928/29, assumindo o lugar de etnógrafo. Mesmo sem possuir uma formação profissional no campo da etnografia – no Brasil, a instrução acadêmica desta e outras ciências sociais só surge em 1934, com a criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo – Mário de Andrade expressava aquilo que o historiador da antropologia George W. Stocking Jr. denomina uma *sensibilidade etnográfica*, de matiz marcadamente romântica, inspirada nas figuras de antigos viajantes, missionários e agentes de governo, porém com um viés pretensamente mais científico, legitimada pela academicização do saber antropológico que ocorre nas primeiras décadas do século XX.⁴⁹⁹

No caso de Mário de Andrade, tal sensibilidade seria potencializada pelo momento por qual passava o país, marcado pela busca por uma pretensa “cultura nacional”. Como ele próprio afirma, em uma carta de 1931, já bastante citada por nela defender, contra os ataques de Alceu Amoroso Lima, o que seria sua “mania etnográfica”: “[...] minha etnografia, que só serve pra gasto cá de casa, é um dos meus muitos jeitos de procurar o Brasil.”⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ CARLINI, Op. cit., p. 46

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 40.

⁴⁹⁸ Ibidem.

⁴⁹⁹ Cf. STOCKING JR., George. The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of the anthropological tradition. In: _____. **Romantic Motives: Essays on anthropological sensibility**. The University Of Wisconsin Press, 1989, p. 208-275; e cf. CAMPOS, Luna. Os usos da etnografia nas viagens de Mário de Andrade. **Revista Ensaios**, Vol.9, julho – dezembro de 2015.

⁵⁰⁰ Carta de Mário de Andrade a Alceu Amoroso Lima, de 6 de outubro de 1931. Sobre isso, cf. NODARI, Alexandre. A metamorfologia de *Macunaíma*: notas iniciais. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 41-67, jan./jun. 2020; e cf. SANTOS, Rafael José dos. Viagens Modernistas, Patrimônio e Folclore. Trabalho

Para Mário de Andrade, portanto, o Nordeste, simbolizado pelo que seria sua música, faria parte de um Outro de si mesmo que o Brasil desconheceria. Durante a década de 1920, Mário de Andrade já era leitor de autores, nacionais e estrangeiros, autodenominados etnógrafos. Está, então, empenhado em compreender os procedimentos coletivos de criação dita popular, e para isso agencia leituras, entre outras, dos antropólogos Edward Tylor, Lucian Lévy-Bruhl e James Frazer, principalmente de seus estudos sobre a então chamada “mentalidade primitiva”.⁵⁰¹ E este arquivo sonoro pensado para o Nordeste faria parte de um projeto maior que pretendia a montagem de diversas coleções folclóricas e etnográficas, além da elaboração de um acervo de aspectos culturais e físicos do povo brasileiro.

É também neste período, na passagem das décadas de 1920 para a de 1930, e dentro da cena cultural francesa, da qual a elite intelectual paulista sofria grande influência, que emerge a figura do “etnógrafo profissional”, isto é, o sujeito treinado para ir a campo “coletar” as informações necessárias à análise do antropólogo. E apesar de não fazer menção ao termo etnografia em nenhum lugar de seu diário da viagem de 1928-29, quando reúne, em 1943, os recortes de jornal com as publicações referentes àquelas suas anotações, para seu arquivo pessoal, Mário de Andrade os coloca em uma pasta sob o título de *O Turista Aprendiz – Viagem etnográfica*.

Por outro lado, a viagem de 1928-29 é realizada por Mário de Andrade, senão completamente, ao menos em parte como correspondente do jornal *Diário Nacional*, do município de São Paulo. Este funcionava como órgão do Partido Democrático, recém-fundado em 1926, aglutinando parte da oligarquia paulista em dissenso com o antigo Partido Republicano Paulista, e com a condução da política nacional feita por esse partido e pelo Partido Republicano Mineiro. Mário partia para aqueles estados do Nordeste, portanto, como representante de um grupo que buscava apresentar-se como alternativa política e narrativa do país. Toda a sua relação com a questão do patrimônio nacional e, dentro deste, a constituição de um arquivo sonoro pretensamente nordestino, deve ser pensada também tendo em vista este desejo daquele grupo de fazer uma releitura do Brasil, com o estado de São Paulo pensado como sendo seu centro.⁵⁰²

apresentado no GP Comunicação, Turismo e Hospitalidade do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em comunicação, evento componente do **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010.

⁵⁰¹ Cf. SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

⁵⁰² Cf. SANTOS, Op. cit.

Em um segundo momento, quando envia em 1938 a Missão de Pesquisas Folclóricas a estados do Nordeste para realizar o registro fonográfico (além de fotográfico e cinematográfico), Mário de Andrade, nomeado desde 1935 diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, já está plenamente legitimado pelo aparelho de Estado para intervir como pesquisador em diversas práticas das camadas populares, desde cantorias de violeiros e coqueiros até sessões de cultos de catimbó, então tornados prática ilegal pela repressão instaurada com o Estado Novo.

A década de 1930 é o momento de consolidação da pesquisa de campo como prática central do trabalho antropológico, tanto no Brasil como no mundo. Uma série de criações institucionais durante o período entreguerras, culminando com a criação do Museu do Homem, na França, em 1938, revela a aplicação de um programa esboçado ainda em 1913, principalmente, por Marcel Mauss, quando diretor do Instituto de Etnologia Francês. Tal programa estabelecia uma hierarquia entre pesquisadores de campo e analistas “de gabinete”, baseada em uma epistemologia naturalista. Os anos 1930 viram, portanto, o empenho de criação de um sistema racionalizado de divisão do trabalho, que pretendia ser sistemático e centralizado. Em boa medida, a formação da Missão de Pesquisas Folclóricas obedece a esse *modus operandi* de formação de redes de pesquisa institucionalizadas. Ela seguirá o modelo naturalista francês de produção do conhecimento antropológico.⁵⁰³

Tal modelo se materializa na realização de duas etapas de pesquisa: primeiro, a chamada “coleta de dados” em campo, pelos técnicos formados e orientados para tal, e posteriormente, pela classificação, análise e elaboração de relações entre aqueles dados, tarefa, no caso da Missão, a ser desempenhada por Mário de Andrade. É seguindo esse método de pesquisa que são elaboradas as já citadas fichas catalográficas, produzidas para conduzir o trabalho dos pesquisadores. Preparadas por Oneyda Alvarenga, então Chefe da Discoteca Pública Municipal, instituição à qual a Missão estava atrelada, tais fichas eram de três tipos: “de Campanha”, “de Local” e “de Repertório”, sendo a primeira a mais ampla em informações e indispensável, segundo orientação de Oneyda; enquanto as demais, em caso de necessidade,

⁵⁰³ Essa concepção se opõe diametralmente ao modelo inglês de “observação participante” fundado por Bronislaw Malinowski. Cf. L’ESTOILE, Benoit de. “O arquivo total da humanidade”: utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 9, n. 20, p. 265-302, outubro de 2003.

poderiam ser negligenciadas.⁵⁰⁴

Por outro lado, a antropologia, como ela se consolidava em França naquele momento, e a partir da qual seria transladada para o Brasil, principalmente, por meio da vinda de uma missão francesa à Universidade de São Paulo, trazia explícito o projeto de uma ciência do homem em sua totalidade, sendo então considerada uma disciplina das “ciências naturais”. No momento em que a academia francesa buscava se afirmar como autoridade no campo da antropologia, o desenho de padrões culturais do Brasil e das Américas era de fundamental importância para uma síntese de um conhecimento mundial, para a confirmação ou invalidação das grandes “classificações” pretensamente universais.

Além disso, o colecionismo se afirmava como prática central da antropologia no período entreguerras, e o paradigma da coleção se impõe à observação dos fenômenos sociais. Surgiam, por esse viés, coleções, acervos, arquivos que ficariam à disposição do público, dos especialistas, dos interessados em geral. Particularmente no Brasil, o aumento do interesse na formação de coleções de cunho etnográfico acompanha a profissionalização e institucionalização das ciências sociais. Na década de 1930, são criadas a Universidade de São Paulo, a Escola de Sociologia e Política, além de associações de cientistas sociais.⁵⁰⁵

Neste contexto, a etnografia emerge como dispositivo técnico-discursivo de produção do saber antropológico no período entreguerras. De maneira semelhante, as ciências sociais surgem no Brasil como recurso também para o controle da população, atuando em nome de um projeto de nação brasileira. Dentro deste projeto, está inserida a constituição de um arquivo sonoro para o Brasil, que passaria pela pesquisa de sonoridades em uma considerada das mais brasileiras de suas regiões: o Nordeste. Sua inteligibilidade, isto é, a relação dessas sonoridades, desse arquivo com outros fenômenos no interior da sociedade e do saber musical seria elaborado no “gabinete” de Mário de Andrade.⁵⁰⁶

Quando convida Dina Levi-Strauss, em 1936, para ministrar um curso de etnografia aos futuros integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas, Mário de Andrade está pensando

⁵⁰⁴ Cf. CARLINI, Op. cit. Segundo o antropólogo Fernando Giobellina Brumana, muitas fichas realmente deixaram de ser preenchidas pela equipe da Missão, que concentrou seus esforços nos registros fotográficos e fonográficos. Cf. BRUMANA, Fernando Giobellina. Mario de Andrade y la misión de pesquisas folclóricas (1938): una etnografia que no fué. **Revista de Indias**, 2006, vol. LXVI, núm. 237, p. 545-572.

⁵⁰⁵ Cf. VIAL, Andréa Dias. **O colecionismo no período entre guerras**: a contribuição da Sociedade de Etnografia e Folclore para a formação de coleções etnográficas. Dissertação (mestrado em história). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

⁵⁰⁶ Cf. RAFFAINI, Patricia Tavares. **Esculpindo a cultura na forma Brasil**: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

na aquisição por aquele grupo do repertório de técnicas etnográficas básicas para a constituição desse arquivo sonoro para o Nordeste.⁵⁰⁷ Aquele arquivo nasce, justamente, desse modelo de coleta que orienta o trabalho da Missão de Pesquisas Folclóricas. A Discoteca Municipal de São Paulo seria o lugar a abrigar não apenas os sons do Nordeste registrados pelos técnicos, mas também, e principalmente, a leitura realizada pelos seus idealizadores, Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga. O arquivo a ser constituído se tornaria o lugar de uma verdade sonora nordestina. O discurso da “tradição em perigo”, das “ameaças da modernidade” justifica, também aqui, a constituição e o abrigo institucional de tais sonoridades, pretensamente em risco de extinção.

Segundo essa abordagem descritiva, que caracteriza tanto a museografia como a etnografia francesa desenvolvidas na primeira metade do século XX, uma sociedade sem arquivos seria uma sociedade sem história, ou seja, sem os documentos a partir dos quais os historiadores escreveriam a história. Daí a importância da institucionalização pelo Estado de um *arquivo sonoro* para o Brasil, que passava, necessariamente, pela constituição de um arquivo sonoro para o Nordeste. A partir dele, junto a outros arquivos produzidos sobre outros espaços, o Estado Novo poderia articular e impor a sua leitura histórica do Brasil.

O desejo de centralização que preside a constituição desse arquivo, e dessa escuta produzidos para o Nordeste, fica claro quando observamos a rede de informantes que Mário de Andrade constitui para dar suporte aos técnicos da Missão de Pesquisas Folclóricas em sua passagem pelos vários estados da região. A constituição de uma rede de informantes faz parte da metodologia que está em sintonia, mais uma vez, com o modelo francês, baseado, por sua vez, na estrutura hierárquica e administrativa colonial. A Discoteca montada por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga seria o equivalente às instâncias metropolitanas de recolha, classificação e organização dos documentos e informações coletadas em campo por “informantes das colônias”.

Pensando por esse prisma, não surpreende que Mário de Andrade localize a música produzida pelo Nordeste sempre em um ponto do passado, sempre em atraso com relação ao tempo cronológico moderno. O Nordeste equivaleria às “sociedades sem história”, “primitivas”, para quem seria preciso construir os arquivos visando deixá-los para o futuro, em que essas sociedades teriam desaparecido. Utopia arquivística cujo acervo da Discoteca Pública

⁵⁰⁷ Cf. VALENTINI, Luísa. **Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Levi-Strauss (1935-1938)**. Dissertação (mestrado em antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2010.

Municipal é a melhor expressão, reunindo para si as tarefas de guarda, exposição e ensino daquele saber musical elaborado. Afinal, o êxito obtido por esta operação de enquadramento que busca reter, transmitir e determinar o que é ouvido como música do Nordeste depende das condições de sua reprodutibilidade, que se tornam, assim, as condições de sua hegemonia.

Uma outra linha de acontecimentos segue o curso do Estado Novo, com o golpe que instaura a ditadura de Getúlio Vargas. Pela primeira vez desde o Brasil Império, está no poder um projeto de nação bem definido e posto em execução, com a ideia de integração nacional sendo reafirmada e articulada a uma nova forma de identidade coletiva. O “povo”, ou seja, as camadas populares são postas em cena, também pela primeira vez, como atores em uma narrativa centrada na ideia de “progresso”. Um projeto político-pedagógico vai recolher as vozes de intelectuais e pensadores dos mais diferentes matizes para promover uma reconceitualização do nacional e do popular. Nesta tentativa de direcionamento do imaginário coletivo, de homogeneização dos afetos, nossos artesãos de uma escuta do Nordeste contribuirão para pensar uma música, uma sonoridade para o país. Neste enredo de reinvenção nacional, o aparelho de Estado produz um dispositivo arquivístico, cujo funcionamento seguiria as coordenadas fornecidas tanto pelo Ministério da Educação como pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, criado em dezembro de 1939, seus órgãos financiadores. Surgem publicações especializadas, todo um conjunto legislativo voltado ao incentivo (e ao controle) da produção cinematográfica, musical, literária e radiofônica, tudo sob o comando daqueles dois órgãos centrais de governo.⁵⁰⁸

No interior desse processo de elaboração do que seria uma cultura nacional, instaurado pelo Estado Novo, Mário de Andrade, antes de intelectual, ocupará o lugar do arquivista, do produtor da documentação e memória daquela ideia de nação. Sobre isso, sua participação na criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em janeiro de 1937, antes portanto do golpe do Estado Novo, diz bastante, e já revela sua relação de cumplicidade com o governo Vargas, que será mantida mesmo após o 10 de novembro daquele ano. É na institucionalização de uma dada *verdade sonora* acerca do Brasil – o que naquele momento

⁵⁰⁸ Para uma contextualização do imaginário político dos anos 1930, cf. DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. **O Brasil republicano 2: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

implicava dizer: do Norte e Nordeste – que Mário encontrará seu papel no teatro do poder estadonovista. Na sua sede singular de poder, em seu *desejo de arquivo* – Mário encontrará o impulso para se tornar instrumento da ordem do saber instaurada com o governo estadonovista.⁵⁰⁹

É entre meados da década de 1930 até pelo menos o fim do Estado Novo, que a busca por uma música nacional vai emergir como projeto político e intelectual. As figuras centrais deste esforço serão o próprio Mário de Andrade e o músico Heitor Villa-Lobos. Estes ocuparão lugares distintos nas suas relações com o regime varguista. Villa-Lobos, nomeado diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística ainda em 1932, estará à frente do ensino musical nas escolas públicas do Rio de Janeiro, e desenvolverá o projeto do canto orfeônico. Durante a cerimônia da queima das bandeiras estaduais⁵¹⁰, menos de um mês após o golpe de 1937, será ele a reger a execução do Hino Nacional, tocado por várias bandas e cantado por milhares de colegiais.

Mário de Andrade, ligado à elite intelectual paulista e à revolta constitucionista também de 1932, manterá uma relação de natureza conflituosa com o governo Vargas, acentuada após o golpe de 1937, tendo seu trabalho no Departamento de Cultura de São Paulo interrompido, assim como as atividades da Missão de Pesquisas Folclóricas que então dirigia; ao mesmo tempo em que mantinha laços de proximidade com o Ministro da Educação, Gustavo Capanema. Atuando em lados opostos do espectro político, ligados diretamente ao movimento modernista de 1922, Mário de Andrade e Villa-Lobos buscarão, por caminhos diversos, a elaboração do que seria uma música efetivamente nacional, que representasse o corpo geográfico do país, dando suporte à integridade brasileira, limpa das dissonâncias regionais; em uma palavra – o controle da escuta da nação. Artífices de uma organicidade musical, pensadores

⁵⁰⁹ Sobre os lugares do intelectual e suas mudanças na história, cf. DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: _____. FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, volume IV: estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, pp. 36-45; e cf. CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, pp. 100 e 228-9; e ainda cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Identidade, tolerância e a construção da noção de nordeste. In: **Ciclo de Debates Nordeste(s)**, 2019, São Paulo. Disponível em: <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=41413>. Acesso em: 29 mar. 2020.

⁵¹⁰ Em 27 de novembro de 1937, Getúlio Vargas determinou a realização da cerimônia da queima das bandeiras estaduais, que teve lugar na Esplanada do Russell no Rio de Janeiro, para simultaneamente comemorar a Festa da Bandeira (cuja celebração tinha sido adiada) e homenagear as “vítimas” da revolta comunista de 1935. Nesta cerimônia, que pretendia simbolizar a unificação do país e o enfraquecimento do poder regional e estadual, foram hasteadas vinte e uma bandeiras nacionais em substituição às vinte e uma bandeiras estaduais que foram incineradas numa grande pira erguida no meio da praça, ao som do Hino Nacional. Cf. OLIVEN, Ruben George. O nacional e o regional na construção da identidade brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: Cortez/ ANPOCS, v.1, n.2, 1986.

de uma unidade sonora da nação, estarão sujeitos às ordens do desejo de identidade nacional.⁵¹¹

A construção de uma imagem harmonizada como a que se buscava para a nação e seu povo exigia a busca por suas “raízes” históricas e culturais, de forma a se contrapor ao estrangeiro, ao cosmopolita, ao importado. Em termos de música, essa ideia se materializa no processo de registro e arquivamento do que seria os sons da nação, os sons do popular. A gravação dá um valor científico, positivo à música que se apresenta como sendo essencialmente nacional; a operação arquivística gera valor institucional. Daí o espaço conquistado por Mário de Andrade no coração do projeto estadonovista.

Na confecção deste acervo sonoro para o Nordeste, como peça de elaboração de uma música a representar toda a nação, uma ausência, porém, se faz sentir: a do sujeito dito nordestino. Impedido de ser o agente da própria história, sua música não existe nesta narrativa senão pelo arquivo, não soa senão como nota em uma harmonia pensada por um intelecto que lhe é exterior. Daí a importância de questionar o lugar de sujeito pensado por Mário para o dito "nordestino" dentro de uma história nacional. Assim como, a identidade sonora lhe é imposta, e as categorias associadas àquela que seria a “sua música”, de maneira que lhe ficaria interdito soar diferente, sob pena de perder o seu próprio ser.⁵¹²

É também na segunda metade da década de 1930, que o rádio ganha força de arquivo para o registro e veiculação das sonoridades nacionais. Para a grande parcela da população, o golpe do Estado Novo foi um evento, em primeiro lugar, sonoro. Em 10 de novembro de 1937, diante dos microfones da Rádio Nacional, quando esta transmitia o programa *A hora do Brasil*, o presidente Getúlio Vargas, no poder desde 1930, anunciava ao país uma nova Constituição.⁵¹³ Ainda em 1932, a radiodifusão ajudara na mobilização das tropas constitucionalistas paulistas contra o governo federal.

A presença do rádio no cotidiano dos grandes centros urbanos, e seu papel na construção de um imaginário auditivo entre os vários estratos do social, naquele período, porém, é apenas o ápice de uma série de inovações no campo da tecnologia sonora. Todo um ambiente afetivo emerge em torno dos novos aparelhos de som e da atmosfera que eles produzem.

⁵¹¹ Cf. DUTRA, Eliana Regina de Freitas. **O ardil totalitário**: imaginário político no Brasil dos anos de 1930. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012; e cf. GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

⁵¹² Sobre as armadilhas discursivas silenciadoras do Outro, cf. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

⁵¹³ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. **O Brasil republicano 2**: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 287-321.

Ambiência, como vimos, que afetou as escutas dos folcloristas e, como veremos, também teve papel central na constituição de uma escuta modernista do Nordeste.

Em boa medida, os olhos e ouvidos da Missão de Pesquisas Folclóricas serão guiados por figuras locais. O poeta Ascenso Ferreira em Pernambuco, o escritor, jornalista e político Adhemar Vidal na Paraíba, o folclorista e musicólogo Câmara Cascudo no Rio Grande do Norte, em graus variados, exercerão sua influência auditiva sobre o destino da equipe técnica, e dirão para onde apontarem seus microfones. Como consequência, o que antes era um alinhamento difuso de autores a produzir, cada um à sua maneira, uma estética sonora para o que principiava a chamar-se Nordeste, com a articulação promovida pela Missão, passa a compor um movimento oficialmente dirigido, institucionalmente abrigado.

Neste momento, o diálogo entre o polo Rio/São Paulo e os estados do Norte/Nordeste se torna central na concepção de uma imagem sonora nordestina. A categoria nordeste aparece mais definida, sendo utilizada indistintamente entre os pensadores do “sul” e do “norte”. Câmara Cascudo, Gilberto Freyre e Mário de Andrade, dirigindo, respectivamente, as produções folclóricas, regionalistas e modernistas em torno de uma pretensa cultura nordestina, emergem como vértices de um triângulo. No centro de gravidade dessa geometria discursiva, a escuta do Nordeste aparece em disputa.

Por outro lado, a situação política da época punha obstáculos entre eles. Em São Paulo, em maio de 1938, Mário de Andrade seria afastado da direção do Departamento de Cultura do Município, conseqüentemente, da coordenação político-ideológica da Missão de Pesquisas Folclóricas, enquanto sua equipe ainda fazia as ditas “coletas” nos estados do Norte e Nordeste. Ao mesmo tempo, Gustavo Barroso chefiava, com Plínio Salgado, a Ação Integralista Brasileira, instrumento político de onde partiria o apoio para a tentativa de invasão do Palácio da Guanabara, residência de Getúlio Vargas no Rio de Janeiro, cujo fracasso faria recrudescer o regime ditatorial do Estado Novo, levando à maior perseguição de seus adversários políticos, e à própria destituição de Mário do cargo que ocupava. No Recife, Gilberto Freyre também sofria a perseguição política do Interventor empossado por Vargas, Agamenon Magalhães, ficando escanteado quando da passagem da equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas pelo Recife. Além disso, uma disputa pessoal com Mário de Andrade produziria um distanciamento irremediável entre os dois.

Em Natal, ao contrário, Cascudo, que hospedara Mário de Andrade por ocasião da primeira viagem ao Rio Grande do Norte, em 1928, e o acompanhara na audição de artistas locais, recebe um bilhete manuscrito do amigo paulistano, datado de 22 de janeiro de 1938,

com um pedido especial:

Cascudinho, aí vai o Luiz Saia com a Missão. Me ajuda que isto é coisa de vida ou morte pra mim. Qualquer dia estouro por aí.
Abraços pra todos e me abraçe.
o seu Mário.⁵¹⁴

Bem relacionado com a elite local, Cascudo seria um bom ponto de apoio para a Missão, que, ironicamente, e por diversos motivos, não chegou a realizar gravações no Rio Grande do Norte. Bem antes disso, porém, Cascudo já deixara sua marca na produção da escuta de Mário. Em meio às distâncias e aproximações produzidas pelo cenário político nacional, as suas respectivas escutas reconduzirão esses personagens a um universo em comum – aquele das sonoridades e da musicalidade imaginadas para o Nordeste, apontado como reduto sonoro e cultural de um país em processo de construção. Desde os inícios da década de 1910, este imaginário habitava a obra dos folcloristas, e se espalharia para outros autores, outras obras. Ao final da década de 1930, porém, tudo caminha para o arquivo.

4.1 La invención de Morel

Naveguemos. O barco aponta para noroeste. Uma personagem em fuga – não chegaremos a saber ao certo do que foge, ou de quem, nem seu nome, apenas que rema, por conta própria, em um bote precário, contra a força do mar. Parte da Sicília, após um périplo exaustivo, da Venezuela à Itália, passando pela Índia. Já quase desistia de encontrar repouso, tão poderosas eram as forças que o perseguiam, quando fica sabendo, ouvindo de um companheiro que o acolhera durante a escapada, sobre uma ilha, ignota, misteriosa, por um pouco mais, inacessível; lugar cercado por um mal terrível, que matava a todos que ali chegassem, por destino ou engano. Alguns viveram lá havia poucos anos, deixando como sinal de sua passagem apenas seus corpos secos, e umas raras construções abandonadas – um prédio que foi nomeado “museu”, uma capela para orações, uma piscina de natação, e nada mais, além de pedras, mata, água, vento. Pede ao companheiro que lhe trace a rota. Parte em seguida.

Ao aportar na ilha, nosso fugitivo sem nome encontra tudo aquilo que lhe fora dito: o museu, a capela, a piscina, o vazio. Decide-se por residir no primeiro – talvez por ser este o

⁵¹⁴ Documentos originais da MPF - “Recibos e Termos de Compromisso”, Doc.nº 1 - “Sem título”, 22 de janeiro de 1938, APUD CARLINI, Álvaro. **Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938**. 190p. Dissertação (mestrado em história). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994.

mais confortável, talvez por lhe desagradar o ambiente da capela – e ali passa a viver, entre paredes e móveis esquecidos. Uma reserva de alimentos, encontrados na dispensa, deveria sustentá-lo por muito tempo. As inúmeras rotas de passeio, os animais, plantas, planícies, penhascos, haveriam de distraí-lo. Encontrara, enfim, o esconderijo perfeito.

Nestas condições, ia se mantendo até que, em uma madrugada anormalmente quente, desperta com ruídos de passos, murmúrio de conversas e música, vê o prédio rodeado por um grupo de homens e mulheres, de idades, aparência e origens variadas, saídos de não sabe onde, chegados não sabe quando, ocupando todos os espaços pelos quais, até então, circulava em solidão absoluta. Ameaçado com aquela presença invasiva, foge do museu para a mata. De lá, melindrado com a possibilidade de ter sido descoberto, passa a vigiá-los sem ser visto, atentando para seus percursos, suas rotinas, suas conversas, esgueirando-se pelos cantos, observando sem ser observado. Em toda fala, em cada gesto dos visitantes inesperados, interpretava uma ameaça: haveriam lhe descoberto a presença? Haveriam lhe denunciado às autoridades de seu país de origem? Tudo lhe parecia uma imensa máquina de captura, todos orquestrando uma farsa para prendê-lo, arrastá-lo de volta de onde viera fugido.

Em meio a tantos rostos desconhecidos, um, inesperadamente, cativa-lhe a atenção: Faustine. Descobrir o seu nome foi algo fácil. Não raras vezes, aproximara-se o bastante para ouvi-la, arriscando ser descoberto, buscando a todo custo decifrar suas intenções, desvendar seus sentimentos. Tendo anotado os seus hábitos de passeio, passara a ser a sua sombra. Se Faustine ia todos os dias a um penhasco, na parte oeste da ilha, observar o pôr do sol, ele estava lá, espreitando-a camuflado. Aos poucos, o carinho por aquela figura vai ocupando o lugar do que antes era medo, desconfiança. Não custa muito para que esteja plenamente enamorado. Assim, descuida de seu anonimato. Já não importa que lhe prendam. Aproxima-se. Aparece para ela. Declara seu amor. Mas é ignorado.

Julga conhecer a razão da indiferença que recebe. Nos dias anteriores, percebera a visita constante a Faustine de um homem sério, de barba, vestido à maneira de um tenista, sempre a rondá-la, a tecer diálogos em francês, a trocar olhares, gestos, carícias ambíguas, de forma repetida, quase como numa cena de filme, reproduzida repetidas vezes. O que era temor se transforma em ciúmes. Se antes esforçava-se por calcular rotas de fuga, enganar aqueles estranhos que teriam vindo prendê-lo; agora, buscava entender o coração de Faustine, os desejos guardados, o lugar nele ocupado por aquele homem de barba. Seriam parentes? Amigos? Seria aquele homem um concorrente pelo amor de Faustine? Fosse quem fosse, sabia, apenas, que se chamava Morel.

Está decidido a esclarecer todas essas questões, e outras que não cessavam de surgir. Aproveitando a escuridão noturna, retorna ao museu, que agora abriga o grupo desconhecido. Por haver morado sozinho durante algum tempo no edifício, conhece bem a localização dos cômodos, a disposição dos móveis, suas entradas e saídas, logrando, assim, adentrar sem ser notado, e locomover-se com facilidade. Encontra todos eles reunidos no refeitório, acomodados nas mesas arrumadas em filas, de frente a uma outra mesa, onde se encontrava Morel a segurar alguns papéis. Ainda não sabia, mas naquela conferência improvisada, à qual assistia de um lugar clandestino, toda a trama em que se vira envolvido estava por ser revelada.

Morel começa a leitura. A um público, de início, jocoso e incrédulo, segue explicando ponto por ponto aquele que até então fora seu plano secreto. Há muito, se encantara com as tecnologias de captura e reprodução do som e da imagem, que as derradeiras décadas do século XIX, e as primeiras do século XX, haviam trazido. Todas eram voltadas, porém, segundo ele, a preencher os vazios, do olho e do ouvido; a suprimir a ausência, pelo som ou pela imagem, de algo ou alguém distante. Técnicas capazes de produzir e reproduzir sons e imagens de modo fragmentado para a visão e a audição, que não rendiam senão pequenas sobrevivências, pequenos pedaços do ser original. Sua obra, afirmava Morel, deveria ir além.

Segundo afirma, continuando sua exposição, o aparelho que inventara – o que nos faz pensar tratar-se de um cientista, algum tipo aficionado pela engenharia – seria capaz de captar de todo objeto, vivo ou não, as propriedades organolépticas, ou seja, tudo aquilo percebido pelos sentidos humanos: a cor, o brilho, a luz, o odor, a textura, o som, o sabor; e, não fosse o bastante, projetá-las de volta, criando uma cópia que a qualquer pessoa pareceria perfeita. “Uma pessoa ou um animal ou uma coisa”, dizia ele, “é, diante de meus aparatos, como a estação que emite o concerto que vocês ouvem na rádio.” Sua máquina criaria vida, ao passo que os demais aparelhos da época produziram apenas diversão.

Havia um preço, porém. Todo ser vivo captado pelo aparelho, em pouco tempo, morria. Se humano, caía-lhe as unhas, os pelos, descamava a pele, secavam os olhos, os órgãos, até que não restasse nada. Vê-se como, ao custo de matar as carnes, Morel prometia a imortalidade em uma imagem, uma cena gravada, reproduzida eternamente. No caso daqueles que assistiam à exposição de Morel, nesse ponto já espantados com a palestra inesperada, os últimos sete dias passados na ilha haviam sido gravados, sem a sua autorização.

Nosso herói fugitivo, que ouve tudo às escondidas, está desconcertado com as informações que recebera. Foge novamente em direção à mata, levando consigo apenas os papéis de Morel que, por descuido do cientista, conseguira roubar. Relê-os compulsivamente. Apenas

com muita resistência, compreende e aceita a realidade em que se achava, pois além das explicações de Morel, a maneira como havia surgido aquele estranho grupo em uma ilha que lutara tanto para encontrar, os gestos daquelas pessoas desconectados com o derredor, as conversas repetidas, a total indiferença com que sua presença era tratada por aquelas figuras; tudo convergia para fazê-lo crer que estavam aquelas pessoas com as quais convivera nas últimas semanas, todos que temera, vigiara, aquela mulher que amara, mortos; não eram mais que as sensações projetadas por aquele engenho fantástico, fantasmas produzidos em cor, aroma, som e sabor. Morel, obcecado por vencer a morte, assassinara a todos com sua máquina, em troca de mantê-los conservados em um conjunto de cenas, registradas durante sete dias passados, em algum momento antes da chegada de nosso herói à ilha, e postas em reprodução, em um ciclo eterno de projeções imagéticas.

Preso naquele imenso arquivo sensível em que se convertera a ilha, por demais fascinado por Faustine para abrir mão de sua paixão, mesmo sabendo agora que ela não passava de um amontoado de sensações projetadas artificialmente, nosso fugitivo decide, ele próprio, tornar-se parte daquela arquitetura sinistra, fazer de si imagem a habitar o universo particular criado por Morel a contragosto de seus partícipes. Tendo já se deparado, em seus primeiros dias na ilha, com uma câmara secreta existente no prédio do museu, em que o cientista instalara a sua máquina, e tendo, não sem muito esforço, aprendido a manejá-la, nosso personagem sem nome a põe para funcionar, e, colocando-se em sua mira, passa a representar um papel junto à imagem projetada de Faustine, inventando para cada gesto de sua amada um equivalente seu, que fizesse sentido junto ao dela, compondo assim uma narrativa pela qual estariam os dois ligados pela eternidade, mesmo que isso, sabia bem, fosse-lhe custar a própria vida.

Por que trago aqui essa história? E o que ela nos traz de novo, de inatual, de criticidade em relação à sua época, que coincide com aquela tratada neste capítulo? Afinal, nela estão presentes todas as figuras clássicas do sujeito apaixonado – o desejo de ascese, do sacrifício em nome do amor; o cultivo da angústia, do ciúme, das artimanhas pela posse da pessoa amada; a tendência ao abismo, à destruição total de si; as imagens hiperbólicas; o monólogo à maneira de diálogo; a vontade de ter a última palavra – de pronunciar a última sentença e criar o derradeiro gesto interpretativo; materializadas ao limite em seu corpo transfigurado, aniquilado,

autoimolado, em favor de um amor condenado, desde o início, à impossibilidade física.⁵¹⁵ Onde, portanto, reside sua condição de impossibilidade, sua diferença dentro da escrita literária de seu tempo?⁵¹⁶ O que faz o escritor Jorge Luis Borges, amigo íntimo do seu autor, classificá-la, em prólogo à sua primeira edição, como uma das “raríssimas obras de imaginação”⁵¹⁷ do século XX, se nela parecemos ainda presos à antiga leitura platônica do amor?

Publicada em 1940, esta novela aqui brevemente resumida do escritor argentino Adolfo Bioy Casares, talvez nos sirva de contramolde para a relação de cumplicidade que então se desenhava entre o etnógrafo, este ameahador de documentos, este construtor de arquivos, tipo acadêmico recente nos anos 1930, que então se profissionalizava no Brasil e no mundo ocidental; e o historiador, esta antiga figura, conhecida das universidades e fora dela, que inicia seu trabalho a partir dos documentos previamente produzidos, reunidos, arquivados. E o faz mediando o encontro dessas duas figuras através do impacto sensível das novas aparelhagens de som e imagem.

Bioy Casares, escrevendo em seu tempo, consegue afastar seu olhar do presente – gesto similar àquele de sua personagem, que inicia a história distanciando-se da terra firme, em fuga do continente – para melhor identificar as alterações no regime de sensibilidades ocorridas, naquelas décadas iniciais do século XX, em decorrência das inovações tecnológicas nos campos da imagem e do som; além das suturas que estas mesmas tecnologias prometiam às rupturas causadas pela modernidade.⁵¹⁸ Escrita em um momento quando os sistemas de registro e retenção – a cinematografia, a fotografia, a fonografia, a telefonia – traziam novas possibilidades de coleta e arquivo, esta novela é, ao mesmo tempo, o sintoma de uma nova relação possível com os sons e as imagens, e a promessa de seu uso para o preenchimento dos vazios, para compensar ausências, no limite, para viabilizar uma nova relação com o tempo.

Nesta fábula dos tempos modernos, talvez soe, como um harmônico não tão distante, a pergunta: como sobreviver a um mundo condenado à barbárie da guerra, cercado pelas forças do fascismo? Afinal, naquele momento, o pacto Hitler-Stálin estava vigente, com suas forças policiais infiltradas em grande parte da Europa. A França havia recém-caído ante o estado

⁵¹⁵ Cf. BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

⁵¹⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. IX e segs.

⁵¹⁷ CASARES, Adolfo Bioy. La invención de Morel. In: _____. **Obra completa I** (1940-1958). Buenos Ayres: Emecé, 2012, p. 12.

⁵¹⁸ Para pensar a noção de contemporâneo e as relações conflituosas do sujeito com a sua época, ver AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

nazista; a Inglaterra estava francamente ameaçada. Bioy Casares escreve, assim, os devires de uma época, aquilo que seria a noite de seu tempo. Em fazendo isso, consegue expressar, fosse ou não a sua intenção, o que seria uma pulsão de captura, intensificada com o domínio das tecnologias modernas de fixação dos sons e imagens. E pensar os vários meios de inscrição, de registro, de *arquivamento*, era pensar a vida, a sobrevivência, até mesmo a imortalidade, em um mundo cada vez mais marcado com o selo da morte.

Por esta chave de interpretação, portanto, a personagem de Morel seria o etnógrafo, aquele que registra os hábitos alheios, que pretende capturá-los no frescor de sua origem, o criador do arquivo, o inventor de imagens, aglutinador de figuras que lega à posteridade; aquele que sonha com museus universais, onde caberiam a totalidade do mundo que anseia guardar, mantendo-os em seus documentos colhidos, salvos da história, protegidos em um recorte do tempo, repetido à eternidade; aquele ainda que, sob o discurso legitimador da “ciência”, cujo propósito seria o de revelar a “verdade”, produziria um teatro, uma fantasia, uma *invenção*; aquele que, inclusive, em alguns casos, como no de qual trata este capítulo, seria capaz de fazer desaparecer as carnes reais que etnografa em troca de obter uma imagem idealizada, produto do próprio desejo.

O fugitivo sem nome, por sua vez, seria o historiador, também ele, um habitante dos museus, que perscruta suas paredes em busca de câmaras secretas para melhor entender o funcionamento do mundo em que vive; aquele que, condenado à solidão de seu ofício, busca a companhia das imagens do passado, seleciona suas personagens prediletas, podendo, não raro, vir a apaixonar-se por uma ou mais delas. Sendo o primeiro a perceber a importância, a raridade daquelas imagens – a que chama documentos, e aos quais trata como pedaços de um passado vivente – ele entende o quão são precários, e como podem, a qualquer momento, por um mal funcionamento da máquina projetora, como no caso daquela ilha, deixar de existir.

Como o fugitivo sem nome, o historiador também começa a sua aventura com uma fuga do presente e, obcecado com a morte, segue os rastros daqueles que pretende fazer reviver, esforçando-se para descobrir os sentidos secretos em cada uma de suas falas, buscando decodificá-las, restituí-las ao contexto em que foram enunciadas pela primeira vez. Para então, ressignificá-las, reinvesti-las de sentido a partir do presente em que se encontra, transformá-las, de registros em matéria de novas histórias, promessa de novos enredos, cenas prévias para a criação de outras narrativas. Ele conhece cada passo dos personagens pesquisados, seus gestos, seus amigos e desafetos, o *seu* passado e suas possibilidades de futuro; memoriza suas frases,

apenas para em seguida fazê-las suas, peças em seu engenho narrativo, para impor-lhes um sentido que é seu⁵¹⁹.

Se o arquivo (sonoro, no caso analisado por esta tese) é o produto final do etnógrafo, para o historiador ele é a condição primeira, o motivo e o limite de seu trabalho. Por isso, gostaria de propor aqui um exercício de escrita; gostaria de contar uma história em contraponto, na qual narro minha viagem ao reverso da viagem de Mário, indo de encontro àquelas sonoridades (à sua maneira, também registros fantasmáticos como aqueles da novela de Bioy Casares), no arquivo da Discoteca Oneyda Alvarenga, portanto, em suportes e situações diversas às que Mário as teria ido buscar quando ele veio aos estados do Nordeste, quando ainda não estavam arquivadas. Justaporia, assim, o historiador, profissional que parte do arquivo, que o recorta, reorganiza, para compor uma narrativa do passado; e o etnógrafo, como se definiu Mário de Andrade em um dado momento de sua vida, aquele que parte de uma narrativa prévia sobre o Nordeste para então compor o arquivo, organizá-lo, classificá-lo. Talvez por este artifício, por esse contracanto, possa revelar melhor o avesso da costura onde se escondem as cores mais opacas, as notas não ouvidas, deste tecido sonoro tramado para o Nordeste. Sendo assim, naveguemos.

4.2 Devir-turista, devir-arquivo⁵²⁰

São Paulo, onze de julho de 2017. Primeira noite hospedado na avenida Duque de Caxias, 525, apartamento 1202, décimo segundo andar. Estando em uma grande altura, pretensamente não deveria chegar até mim os ruídos noturnos da megacidade paulistana. Enganava-me. Mesmo com a janela do quarto bem vedada, todo barulho da rua me chegava como ao pé-de-ouvido: motores de carro, ônibus de linha, gritos indiscerníveis de passantes, choros de criança, sons de vidro quebrando. Na vizinhança, uma sirene toca às 18 horas em ponto – o que viria a repetir-se nos dias seguintes. Nos finais de semana, bandas de música pop e rock tocavam durante o culto de uma igreja evangélica, realizado em um galpão sem qualquer retenção acústica. Vindos de cima, o estampido de aviões comerciais e helicópteros, passando

⁵¹⁹ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 7-28, jan.-jun. 2013.

⁵²⁰ O título deste fragmento, como boa parte de seus parágrafos, foram inspirados na noção de devir segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari. Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-114.

por sobre o prédio, compunham um trânsito aéreo em várias camadas. Era madrugada e eu ainda não conseguira dormir.

O edifício Comodoro, onde ficaria hospedado durante as próximas duas semanas, em virtude de minha pesquisa, fora um hotel durante as décadas de 1950-60. Inaugurado em janeiro de 1952, era produto do processo de verticalização dos bairros centrais da cidade, iniciado na década de 1940. Havia sido construído para as comemorações do quarto centenário da cidade, a ocorrer dois anos depois, e deveria acomodar os visitantes desejosos de conhecer aqueles que eram, à época, os bairros residenciais de alta renda, onde se encontravam os principais centros de comércio e serviços⁵²¹. Naquele período, o centro da cidade era uma das regiões mais desejadas, e a ambiência do hotel abrigava sonoridades então modernas, desde o ruído dos motores dos Volkswagens e das BMWs, dirigidos pela classe média e pela elite paulistanas⁵²², até a música das “Jam Session”, realizadas pelo Jazz Clube de São Paulo no Salão Portinari do edifício⁵²³. Com o deslocamento do consumo das elites do Centro Histórico para a avenida Paulista e para os Jardins, a partir da década de 1970, o ambiente cultural, social e auditivo em torno do hotel foi mudando.

Hoje, aquela sirene solitária é apenas uma reminiscência distante do núcleo anterior de empresas e indústrias evadidas para a região da Paulista. A construção do sistema metroviário, posto em funcionamento em 1974, atraiu para o Centro vários terminais de ônibus – fluxo sonoro motorizado que a estatura do então antigo Comodoro já não conseguia evitar. Desvalorizada, a região foi sendo gradualmente abandonada pelas elites e classe média, agora possuidora de automóveis, sendo cada vez mais ocupada pelos estratos mais pobres da população, usuários do transporte público.

Passada a primeira noite no Comodoro, na manhã seguinte, eu dava início ao processo de coleta de dados de minha pesquisa – no caso, a escuta dos fonogramas produzidos pela equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas, em sua passagem pelos estados da região Nordeste, nos meses de fevereiro a junho de 1938.⁵²⁴ Hoje, aqueles áudios fazem parte do acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, à disposição para a audição de músicos e pesquisadores, como

⁵²¹ **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 jan. 1952, p. 7.

⁵²² Cf. WOLF, Joel. **Autos and Progress: the brazilian search for modernity**. New York: Oxford University Press, Inc, 2010.

⁵²³ **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 jun. 1958, p. 14.

⁵²⁴ A Missão de Pesquisas Folclóricas fez o primeiro registro fonográfico no dia 18 de fevereiro de 1938, em Recife, Pernambuco. Seu último registro realizado na região Nordeste data de 19 de junho daquele ano, em São Luís, Maranhão. Dali, ainda partiria para gravações em Belém, no Pará, lá permanecendo até 7 de julho, quando encerrou suas atividades e retornou a São Paulo.

planejara Mário de Andrade.

No caminho para a Discoteca, porém, um embate sonoro se dá no interior do vagão do metrô que me conduz, após uma troca de linha, da estação República à estação Vergueiro, no bairro da Liberdade. Um músico conseguira driblar a segurança, e adentrara no vagão com seus instrumentos em mãos⁵²⁵. Já dentro do trem, o instrumentista, que se apresenta como sendo boliviano, inicia uma melodia naquela que aparenta ser uma flauta peruana, ou flauta-de-pã, formada por um conjunto de tubos de madeira de variados tamanhos, fechados em uma das extremidades, e ligados uns aos outros em paralelo. O instrumento leva este nome por associação ao deus grego Pã, segundo os relatos mitológicos, inventor da flauta neste formato. Ressonâncias panteístas, que um século após encantarem os ouvidos de Câmara Cascudo na idealização de uma ambiência sonora nordestina e sertaneja⁵²⁶, continuam, tanto Pã como Orfeu, a promover seus êxtases na metrópole⁵²⁷.

Através daquele timbre que remete ao meio campestre, à paisagem de bosques, tocado nas veias moventes do centro urbano, reconheço as notas da melodia de *Hallelujah*, composição do cantor e poeta canadense Leonard Cohen, lançada em 1984. A recente morte do compositor, em novembro de 2016, havia gerado um renovado interesse pela canção, que entraria para a *Billboard Hot 100*⁵²⁸ pela primeira vez⁵²⁹. Às camadas de historicidade das paisagens da Arcádia – que o instrumentista boliviano, em determinado momento, disse-nos ser a “música dos Andes” – e da metrópole cosmopolita do século XXI, somava-se a lembrança da sonoridade gospel e country de Cohen⁵³⁰. No instante daquela cena, o som revelava toda a sua espessura histórica.

O músico lutava, porém, contra inimigos poderosos. Devendo aguardar o término do sinal de fechamento das portas do trem para dar início à sua apresentação, o instrumentista, cujo nome não nos foi anunciado, ouvia a sua música competir com a “música de ambiente” tocada

⁵²⁵ Desde 2013, é proibido o uso de aparelhos musicais ou sonoros no interior de veículos de transporte coletivo em São Paulo, com base na lei municipal 15.937/2013.

⁵²⁶ Remeto à discussão presente no fragmento do Capítulo I, *O encantador de poentes*.

⁵²⁷ Referência à obra de Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*.

⁵²⁸ Índice padrão da indústria musical americana que avalia a lista das cem músicas mais vendidas no decorrer de uma semana.

⁵²⁹ Cf. TRUST, Gary. Leonard Cohen's 'Hallelujah' Hits Hot 100 for First Time. **Billboard**, 2016. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7581659/leonard-cohen-hallelujah-hot-100-first-time>. Acesso em: 09 set. 2020.

⁵³⁰ Cf. SHEWEY, Don. Various Positions. **Rolling Stone**, 1985. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/various-positions-90628/>. Acesso em: 09 set 2020.

nos trens. Segundo o depoimento de alguns músicos de rua, aquele repertório automático fora implementado pela Companhia do Metropolitano de São Paulo apenas para atrapalhar o seu trabalho. Além disso, enquanto o músico aguardava alguma magra gorjeta, o som de uma voz gravada, saindo periodicamente pelos mesmos alto-falantes, alertava os passageiros para que “não dessem dinheiro aos pedintes”⁵³¹. Entre atender a um ou a outra, a rede sonora nos convocava a tomar posição.

Ao menos naquela ocasião, o automatismo venceu. E a despeito de todo o seu esforço, o nosso artista deixou o trem sem receber nenhum tostão.

Estação Vergueiro. No Centro Cultural São Paulo, cujo coração abriga a Discoteca Oneyda Alvarenga, camadas de som encobrem o arquivo. Grupos conversam, em torno das mesas, nos bancos ou sentados no chão, sotaques estranhos aos meus ouvidos de recifense, quando muito, natalense por hábito. O turista – visitante da cidade, de suas linhas de ferro e de som, que se cruzam e se desfazem – também habita a sua própria fuga. Ele vive a sua viagem, que pode ser ela própria viagem-rotina, de paradas obrigatórias, marcações do trajeto; ou viagem-nômade, com mudanças repentinas de velocidade, variações de orientação. Ele carrega consigo ressonâncias de seu território, o sotaque, esta fronteira sonora que o lembra constantemente seu lugar de pertencimento, e denuncia sua condição estrangeira ao menor balbucio:

- Uma água, por favor.
- De onde você é?

Mais adiante, jovens dançarinos ensaiam seus passos ao som de uma salsa. Um pouco depois a música era um funk. Mais alguns passos, dança do ventre. Mais adiante, apenas uma dança sem música, tateando no silêncio dos gestos o ritmo dos corpos. Música saída de uma pequena caixa de som, ou de uma roda de violões. O ruído dos automóveis que circundam o prédio penetra pelas aberturas das janelas. Uma ilha de mata no meio do concreto – vegetação remanescente do terreno baldio onde fora erguido o edifício – dá ninho a pássaros que

⁵³¹ Cf. CABRERA, Rômulo; VICENZO, Giacomo. Artistas driblam a fiscalização para se apresentar nos vagões do Metrô. 32xSP, 2019. Disponível em: <https://32xsp.org.br/2019/01/17/artistas-driblam-a-fiscalizacao-para-se-apresentar-nos-vagoes-do-metro/#:~:text=Embora%20seja%20fonte%20de%20renda,de%20ve%C3%ADculos%20de%20transporte%20coletivo>. Acesso em: 09 set. 2020.

encadeiam seus cantos. Para acessarmos o arquivo da Missão de Pesquisas Folclóricas, é preciso uma operação cirúrgica, cortando as camadas de som, penetrando a epiderme sonora, primeiro de São Paulo, depois do prédio do Centro Cultural de São Paulo, para chegar aos arquivos da Discoteca, como um dia acreditou Mário de Andrade penetrar, através das sonoridades, na pele da nação, descobrindo o que seria mais tarde o chamado "Brasil profundo".

A inicialmente chamada Discoteca Pública Municipal de São Paulo mudara de endereço várias vezes, tendo habitado prédios diversos como o Theatro Municipal e a Associação Paulista de Medicina, antes de ocupar, a partir de 1982, o espaço subterrâneo que lhe é dedicado atualmente, no Centro Cultural de São Paulo (CCSP), órgão da Secretaria Municipal de Cultura, inaugurado também naquele ano.

Antes de ser destinado ao prédio que hoje é o CCSP, chegaram a ser aventadas como possibilidades para aquele espaço, a construção do centro financeiro paulista (papel que caberia, após seu alargamento em 1975, à avenida Paulista), e ainda uma extensão da então Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade. A gestão do prefeito Reynaldo Emídio de Barros, de 1979 a 1982, decidiu reformular o projeto anterior da biblioteca e adaptá-lo para a de um centro de cultura e lazer, nos moldes dos que estavam surgindo no mundo todo, como o Georges Pompidou, fundado em 1977 na cidade de Paris, França. No Brasil, a construção do Centro Cultural simbolizava, além da afirmação de São Paulo como metrópole, a preocupação com a chamada “democratização da cultura”. Planejado, construído e inaugurado durante o período de transição do Regime Militar para o democrático, o CCSP foi projetado para simbolizar a livre circulação de corpos e ideias⁵³².

O prédio do CCSP ocupa o espaço em declive entre a Avenida 23 de Maio e a Rua Vergueiro. Construído como um edifício baixo, compõe um platô contra a verticalidade urbana. De arquitetura acessível, provido de cinco entradas, localizado ao lado da estação Vergueiro do metrô (o que muito facilitou minhas visitas à Discoteca), ele surge como a tentativa de reunião, de captura de todas aquelas linhas de fuga – a música, a dança, o cinema, o teatro, a literatura, mas também os namoros, as conversas, os encontros. Erguida sobre a área que restara das obras para a construção da primeira linha de metrô da cidade, aglomerado de árvores, monturos e vegetação rasteira, livre ainda das marcas do moderno, a arquitetura aberta, plana, transparente

⁵³² “O Centro Cultural São Paulo é o espaço público mais democrático da cidade”, dirá Carlos Augusto Calil, Secretário da Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo entre os anos 2005 e 2012, continuando: “O prédio é permeável e possibilita percurso livres e variados. Indomável, não se deixa controlar, nem permite nenhum tipo de monitoramento, fruto generoso do espírito libertário dos anos 1970.” SERAPIÃO, Fernando. **Centro Cultural São Paulo**: espaço e vida. São Paulo: Monolito, 2012, p. 11.

do CCSP vai promover a liberação de espaço liso no centro da urbe estriada, ponto de passagem incessante entre as linhas da av. 23 de Maio e rua Vergueiro⁵³³.

A ideia de um lugar de múltiplas faces – sonoras, dançantes, teatrais –, de um núcleo de atividades artísticas próximas do que seria o cotidiano dos habitantes citadinos, reforçava a imagem da cidade enquanto mosaico da cultura nacional, e atualizava, assim, uma São Paulo como centro expressivo do país. Ressonâncias de Mário de Andrade e da política cultural aplicada pelo Departamento de Cultura de São Paulo, presentes no discurso de inauguração do prédio por Mário Chamie, secretário de cultura de Barros⁵³⁴. A transferência para o novo CCSP, entre outros órgãos, da Discoteca Pública Municipal⁵³⁵, integrava este plano geral de centralização de uma cultura nacional.

No interior do CCSP, a arquitetura aberta explora a horizontalidade do edifício, que busca manter a topologia inclinada do talude original. Vários patamares superpõem em camadas os espaços-interstícios de bibliotecas, áreas expositivas, salas de espetáculo, jardins internos, conectados por rampas e lances de escada, entremeados por imensos pilares de aço e vigas de concreto.

⁵³³ Cf. SERAPIÃO, Op. cit. Sobre a passagem do espaço liso ao estriado e vice-versa, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1440 – O liso e o estriado. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 191-228.

⁵³⁴ Cf. Histórico. **Centro Cultural São Paulo**, São Paulo. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/30anos/historico.html>. Acesso em: 13 jan. 2021.

⁵³⁵ Naquele momento, a Discoteca Oneyda Alvarenga se encontrava abrigada no prédio do Departamento de Informações e Documentação Artística.



Figura 5. Interior do Centro Cultural de São Paulo. Fonte: <https://www.saopaulo.com.br/>

Em um platô subterrâneo, junto com a Biblioteca Pública Municipal Sérgio Milliet, localiza-se a Discoteca Oneyda Alvarenga. Para chegar até ela, é preciso atravessar a área da Biblioteca, cruzando com as estantes de livros para encontrar, quase aos fundos do CCSP, as primeiras poltronas em que os visitantes podem sentar-se para, com o auxílio de fones instalados, acessarem a coleção de discos da Discoteca. Um balcão de frente às poltronas serve de local de informações para o acesso aos áudios.

Para se ter acesso aos fonogramas gravados da Missão de Pesquisas Folclóricas, porém, é preciso transpor esse primeiro espaço e, por detrás do citado balcão, encontrar os técnicos responsáveis pelo arquivo da Missão. Este contato, porém, não é possível sem um prévio agendamento por email, contendo identificação e objeto de pesquisa, como outrora fora feita uma ficha com informações dos músicos gravados pelos técnicos da Missão – a lógica de Estado, de identificação e fixação de lugares permanece atuando.

Por motivo de conservação dos discos originais, os áudios dos fonogramas são acessados em Compact Discs contendo os mesmos em forma de arquivos digitais. Um dos computadores é disponibilizado, e um a um, o pesquisador ou pesquisadora insere os CDs, seguindo a numeração disponibilizada em um Catálogo Histórico-Fonográfico para a seleção dos áudios.

No catálogo, os fonogramas estão organizados por CD, numerados de 1 a 21, distribuídos em registros, numerados de 1 a 1256, e contendo as seguintes informações: tempo

de duração, data do registro, local e gênero. Este é definido pela expressão popularizada (por exemplo: “Embolada”), seguida por uma descrição em parênteses do estilo de música ou dança arquivado (exemplo: “Canto puro sem dança”). Enquadrados em uma tabela, aqueles sons produzidos por pessoas de diversas localidades, gêneros, idades, e com finalidades específicas, aparecem justapostos, aglutinados em um imenso cluster timbrístico, melódico, harmônico, rítmico.⁵³⁶

Parecem mesmo emular a ambiência metropolitana, com a qual pretensamente deveriam contrastar, pois ouvidos em série, na rotina de pesquisa, ao final de um dia inteiro, produzem a sensação de desconexão, de perda de lógica, à maneira de uma palavra que, repetida em voz alta à exaustão, deixa de fazer sentido. Seja porque a extensão de exemplos torna impossível a análise aprofundada de uma música específica; seja porque a reiteração constante de certos ritmos, escalas, acordes, dificulta a concentração em um elemento específico; seja porque, ainda, o acúmulo de sons fora de seu contexto original destrói sua força de signo, de relação com uma dada situação real, e seus dados sujeitos cantantes. Tudo o que sobra é uma barafunda de sonoridades e um único conceito – Nordeste – a pretender reuni-los.

⁵³⁶ Cf. **Catálogo Histórico-Fonográfico**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/ Discoteca Oneyda Alvarenga Série Catálogo Acervo Histórico n.1, outubro 1993.

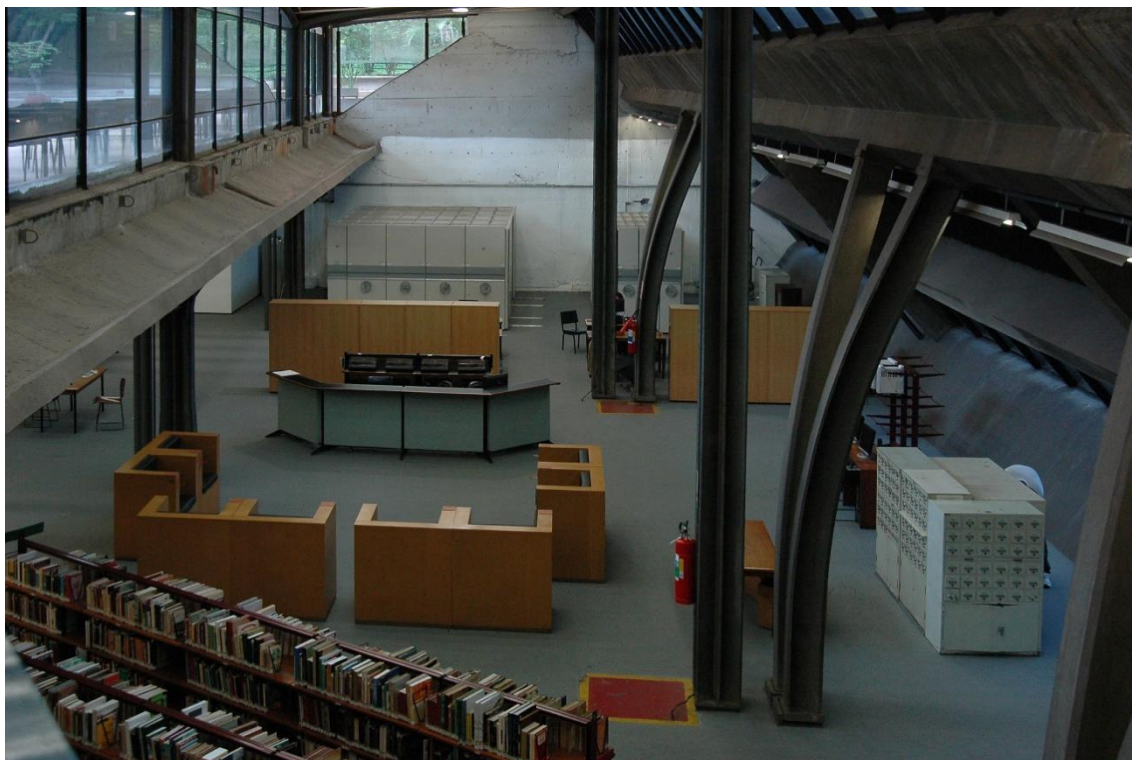


Figura 6: Discoteca Oneyda Alvarenga, no interior do Centro Cultural São Paulo. Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/192599321541812718/>

O arquivo é a marca, a estria, a “parada obrigatória” na viagem do turista. Marco memorial, cultural, museológico, a visita aos diversos arquivos de um dado lugar dá à viagem um estatuto oficial. O arquivo localiza o turista no tempo *do lugar*. É ao mesmo tempo lugar de história e história do lugar. Antes, porém, de habitem o arquivo da Discoteca Oneyda Alvarenga, aqueles sons registrados em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas, aqueles corpos eclipsados pelo acervo, apenas audíveis pelos timbres de suas vozes, foram notas de uma viagem anterior, estrias do turista Mário de Andrade, em passeio pelo espaço nordestino. Mas antes de acompanharmos Mário de Andrade em sua “viagem etnográfica” a estados do Nordeste, ouçamos um pouco de seu entorno, do lugar de escuta de onde ele parte, da ambiência sonora de que ele parte para, entre os meses de dezembro de 1928 a março de 1929, percorrer o que ele acreditava ser o espaço sonoro nordestino. Fazendo assim, talvez possamos perceber melhor as categorias através das quais ele irá pensar dadas sonoridades e dadas manifestações musicais como sendo nordestinas.

4.3 “Fixar o infixável”

Uma nota publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 16 de setembro de 1928, na seção reservada às “Notícias de Santos”, sem autoria, dá-nos uma descrição sonora de um dado espaço que pretende valer para toda a capital paulistana, como se descrevesse a ambiência sonora de vários outros centros urbanos. Transcrevê-la aqui em sua inteireza, para ser ouvida mais do que lida. Utilizo o itálico para fugir às aspas, e deixar mais nítidas as bordas desse que penso ser um esboço cartográfico dos sons da época:

*MÚSICA A DAR COM PAU – À tarde, o centro da cidade poreja música. Uma vintena de portas escancaradas sobre a rua despeja cataratas de harmonia. **Operetas em conserva, nos discos**, poesias filtradas pelas galenas dos receptores, todo o comércio, a varejo, das mais delicadas inspirações. Titta Ruffo, canta ‘O Barbeiro de Sevilha’; Bertha Singerman, recita ‘Alegria Del Mar’, através de um pente coberto com um papel de seda; Rosita, soprano anônimo, faz-se ouvir no último tango, acompanhado de marimbau. É impossível que em Santos ainda haja alguém que tenha coragem de confessar que aprecia uma boa hora de música. **A palavra música, para os que à tarde transitam pela cidade já está ligada à máquina zumbidora**, como para muita gente a palavra dinheiro está também ligada a uma rodela de cobre, esverdinhada e suja.*

*Essa audição perene de concertos de carregação deve ser inspirada por gente que detesta a arte mágica com que **Orpheu** arrebanhou os animais que ouviram o som da sua lira e, assim, repetindo intempestivamente essa gritaria dos discos, procura indispor o público com **Euterpe**. Há ocasiões em que essa pocema de todas as tardes vira caricatura musical e faz sorrir. É quando o baixo Marcello de um disco, cantando ‘Vecchia zimarra’, dialoga tragicamente com um Bahiano que, num disco fronteiro, repete pela vigésima vez que “Não gosta mais della”... Ou então é a suave declamadora argentina que, acompanhada de orquestra’, o que a torna intolerável, faz o contracanto da música que jorra de uma porta vizinha: ‘Não é assim que se maltrata uma mulher’.*

Não raro, pode-se acrescentar a tudo isto a voz dos pregadores do Exército de Salvação que, estes de carne e osso, debaixo da estátua do padre Bartholomeu, cantam seus hinos sacros. Então sim, diante de tanto concerto junto o público acaba por ficar desconcertado.⁵³⁷

[Grifos meus]

⁵³⁷ *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 set. 1928, p. 16.

O contexto é óbvio: a disseminação do uso dos aparelhos de reprodução sonora, cujo mercado crescera de forma abrupta nos anos anteriores, chegando para sobrecarregar uma ambiência sonora já por demais saturada. Estes aparelhos vendiam a possibilidade de replicação, dentro de casa, dos espaços públicos para a audição de música, a reconstrução de uma ambiência sonora outra na intimidade do lar – as salas de concerto, os bailes dançantes, as apresentações do cancionero popular, todo um circuito de hábitos sociais auditivos tornado possível pelo surgimento dos grandes centros urbanos, tornavam-se alvo da cobiça burguesa, seu desejo de tudo possuir, de tudo privatizar, inclusive o som⁵³⁸:

Adquira uma Victrola Orthophonica e uma coleção de discos Victor [...] Com um instrumento desta natureza seu lar será magicamente transformado num cenário aonde tocarão as grandiosas orquestras sinfônicas, aonde cantarão os mais excelsos artistas, aonde os interpretes de arias populares entoarão suas vozes e aonde tocarão as famosas orquestras de dança.⁵³⁹

À eficiência dos aparelhos reprodutores sonoros, corresponderia uma “verdadeira” experiência da música. Surge uma nova relação com o som, mediada pela tecnologia, que prometia um total domínio do fenômeno sonoro. Os equipamentos são aperfeiçoados constantemente e seu uso se populariza entre as camadas médias da população urbana.⁵⁴⁰ Uma arqueologia destes aparatos revelaria camadas de qualidade no funcionamento dos aparelhos. Uma vitrola de determinado tipo já era considerada de “estilo antigo” em 1928.

Por outro lado, aquela nota de jornal não é um texto escrito para todos. As referências à mitologia grega é a assinatura daqueles que pretendem a erudição clássica, e buscam interlocutores à altura. Busca-se para aquele artigo um leitor educado, cuja cultura expressaria uma escuta delicada, mais propensa a rejeitar os timbres vulgares do mundo moderno. Por isso, aquela mixórdia eletrônica de timbres e estilos apontada pelo autor do artigo, só poderia ser admirada “por gente que detesta a arte mágica com que Orpheu arrebanhou os animais que ouviram o som da sua lira”. Acusados por nosso articulista anônimo, sujeitos de nenhuma sensibilidade estética estariam por trás daquela “gritaria dos discos”, planejando através deste artifício “indispor o público com Euterpe”.

⁵³⁸ Sobre a relação entre a cultura consumista do início do século XX e o mercado fonográfico, cf. STERNE, Johnathan. **The Audible Past: cultural origins of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

⁵³⁹ **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 maio 1928, p. 18.

⁵⁴⁰ “Agora sim... vale a pena ser amador de rádio! Não é mais preciso preocupar-se com acumuladores e baterias. Sem esses incômodos acessórios – verdadeiros trambolhos - os novos e aperfeiçoados aparelhos Nora funcionam admiravelmente. Dispensam antena. Ligação direta na luz elétrica.” **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 9 set. 1928, p. 18.

Orfeu, herói da Antiguidade grega, já é nosso conhecido – visitamos sua história quando fizemos uma analogia desse mito com o discurso folclórico de Câmara Cascudo, no capítulo I. Quanto a Euterpe, uma das nove musas gregas, cantoras divinas dedicadas cada qual por reger uma das formas do pensamento, era justo aquela a quem correspondia a arte musical. Desavir-se com ela significava desafiar a própria música. Estas figuras, Orfeu e Euterpe, são convocadas ao lugar de avalistas do artigo escrito pelo anônimo. Juntas, endossam a reação auditiva do autor contra aquilo que julga ser uma “pocema”⁵⁴¹ de todas as tardes”.

Este último, aliás, é mais um termo a encorpar o vocabulário mitopoético presente no artigo analisado. Originário da língua tupi, trata-se de uma versão aportuguesada de “poséma”, significando o grande alarido que faziam os povos indígenas nas ocasiões de festa e comemorações. Esta e outras palavras haviam sido difundidas pela literatura indianista entre seus leitores, em especial, por José de Alencar a partir de suas obras *O Guarani*, publicado em 1857, e *Iracema*, de 1865. Nestas obras, Alencar traz uma série de verbetes oriundos de línguas indígenas como o tupi e o guarani, em um gesto de captura de seus sentidos pela língua portuguesa, e, portanto, pelo autor. Durante a década de 1920, pode-se ver o uso destes termos, por exemplo, entre articulistas de jornais com dois vieses: ou para reativar a mitologia indianista em poemas, contos e comentários sobre literatura, ou para fazer referência a algum barulho ou sonoridade que, por ser incômoda a quem escreve, estaria associada a uma algazarra dita “selvagem”.

Voltando às figuras da mitologia grega citadas no texto, seus instrumentos – lira e cítara para Orfeu, flauta para Euterpe – remetem a escuta do público para os conhecedores de uma música pastoral, campestre. E fazendo isso, reverberam os pastoralismos antigos dos quais, primeiro o barroco, depois o romantismo promoveram uma retomada. Essas fórmulas sonoras afloram no texto do artigo carregadas de um *páthos* antigo, acionado pelo articulista para responder a uma crise nas sensibilidades vivida no presente. Como peças marcadas de uma dada época, sonoridades ligadas tradicionalmente ao universo pagão e campesino, o artigo se vale de uma montagem do tempo, onde o antigo encontra o novo, para dar passagem a uma lógica do enfrentamento sensorial. Ouvir o centro da cidade de São Paulo “porejando música” pelos aparelhos fonográficos, em uma tarde de 1929, seria ouvir duas temporalidades sonoras em disputa, seria presenciar a luta entre amantes de deidades de tempos diversos: os amantes de Orpheu contra os adoradores da Victor.

Estes timbres e estas imagens emergem no seio dos panteísmos saudosistas de início do século XX. Tornam-se matéria para construção de narrativas, ora reativas, é o caso de nosso articulista

⁵⁴¹ Cf. MEDEIROS, Vanise. A retórica da mediação: dois momentos. **Linguagem em (dis)curso**, Maio 2019, vol.19, no.2, p.355-371.

anônimo, ora modernistas, deglutidoras daquelas imagens antigas para a criação de novas formas de expressão. Lembremos que na década anterior, em 1912, Claude Debussy estreara em Paris o balé *Prelúdio para a tarde de um fauno*, inspirado no poema de Stéphane Mallarmé, *A tarde de um fauno*, publicado em 1876⁵⁴².

Originalmente, o *Prelúdio* era a primeira das três partes de um poema sinfônico composto por Debussy a pedido do próprio Mallarmé. A cena continha alguns dos principais símbolos do bucolismo: um fauno, deitado na grama, tocando seu aulos⁵⁴³ sob o sol da Ática, junto a duas náiades se banhando sem roupa, todos imersos em um mar de languidez. Porém, para expressá-la em sons, Debussy utiliza uma série de inovações melódicas, harmônicas, rítmicas, formais, desafiando as regras do sistema tonal, evitando a ortodoxia clássica. A coreografia criada por Vatslav Nijinski completa o conjunto de elementos que farão do espetáculo um acontecimento artístico, construído a partir de um tema que segue a tradição de Pã, pois o fauno possuiria características, afinal, que o tornavam o similar latino daquele deus grego, uma divindade a atuar nas florestas e bosques, protetor dos pastores e seus rebanhos, cuja atividade sexual seria insaciável.⁵⁴⁴

Entre esta postura reacionária ao moderno, e aquela que assimila imagens do passado em uma escrita atualizada, Mário de Andrade optará pela segunda. *Pauliceia desvairada*, publicada em 1922, é um manifesto neste sentido. Ali o escritor se veste pela primeira vez da figura do arlequim, personagem-chave da *commedia dell'arte* dos séculos XV-XVI, que nunca o abandonará completamente em sua leitura do século XX⁵⁴⁵; na mesma obra, ele inventa sua fórmula bem conhecida: “Sou um tupi tangendo um alaúde!”, fazendo tocarem-se, intermediadas pelo som,

⁵⁴² Sabe-se que enquanto compunha a música para o *Prelúdio*, Debussy assistiu à estreia da peça *Pelléas et Mélisande*, em 1892, de Maurice Maeterlink, que lhe impressionara a ponto de escrever uma ópera de mesmo título, estrada por sua vez em 1902. A história de um amor nascido e morto junto a uma fonte na floresta, musicada por Maeterlink, inspiraria outros compositores, como por exemplo, Gabriel Fauré, Arnold Schoenberg e Jean Sibelius. Os temas bucólicos eram cada vez mais tomados como enredo para música. Sobre o *Prelúdio para a tarde de um fauno*, de Debussy, cf. GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998; e cf. WALSH, Stephen. **Debussy: a painter in sound**. New York: Alfred A. Knopf, 2018.

⁵⁴³ Flauta de tubo duplo, muito presente na música da Grécia antiga.

⁵⁴⁴ Cf. KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

⁵⁴⁵ A *commedia dell'arte* fez tradição no teatro popular italiano desde o século XV até o início do século XVI. Já nas primeiras décadas do século XVIII, as óperas-cômicas napolitanas contavam com um acervo de personagens e enredos convencionais, em sua maior parte, oriundos da *commedia dell'arte*. Dentre aqueles personagens, estava o Arlequim, um criado-palhaço promotor de intrigas. No início do século XX, período em que escreve Mário de Andrade, o Arlequim frequenta as óperas *Ariadne de Naxos*, de Richard Strauss, e *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, ambas estreadas em 1912. Além disso, a partir principalmente dos anos 1910, surge como gênero cinematográfico uma especialização da comédia burlesca denominada *slapstick* (no Brasil, equivalente à “comédia-pastelão”). O termo em inglês faz menção ao bastão carregado pelo Arlequim em suas traquinagens. Antes de habitar a pele de Mário, a personagem arlequinhal terá visitado os corpos de atores como Mack Sennet, Charles Chaplin e Buster Keaton. Sobre a *commedia dell'arte*, cf. ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera: os últimos quatrocentos anos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Para as comédias *slapstick*, cf. NORIEGA, José Luis Sánchez. **Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía e televisión**. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

temporalidades contrastantes; ali, ainda, ele evoca uma “écloga que não seja de Virgílio!”, escrita para uma floresta – o então Parque do Anhangabaú – localizada no espaço urbano de São Paulo, poesia pastoril no centro (hoje, chamado “velho”) da metrópole.⁵⁴⁶ Em Mário de Andrade, o tratamento do passado será sempre em relação às possibilidades criativas do futuro. Jamais um regresso puro, uma fuga do presente. Daí as diferenças entre ele e outros folcloristas quanto ao lugar atribuído para uma dita música do Nordeste no cenário nacional.

Quando chegamos a meados de 1928, portanto, uma disputa pelo espaço auditivo dos grandes centros urbanos dividia estratos da população. A definição de um nível de ruído socialmente aceitável contrapunha o novo ramo de comércio e suas tecnologias de persuasão – os famigerados alto-falantes – aos afeitos de uma ambiência sonora pré-moderna. Em fins de maio daquele ano, a Associação Comercial de São Paulo entra com uma representação na Câmara Municipal solicitando alterações nas disposições da lei 3.123, de 28 de dezembro de 1927. Segundo regulamentação subsequente, a partir de 1 de setembro de 1928, estaria restrito o funcionamento de “victrolas e alto falantes”, nos respectivos estabelecimentos comerciais, a depender do uso de cabines acústicas para tanto, “de modo a não perturbar o sossego público”⁵⁴⁷. O apelo partia de um grupo de negociantes daqueles aparelhos, e expressava o descontentamento da classe com as dificuldades impostas pelo poder público ao desenvolvimento de seus negócios.

No texto do ofício lido na Câmara, os comerciantes alegavam a impossibilidade de construção das tais cabines acústicas em estabelecimentos com pouco espaço, como aqueles do centro da cidade, onde se concentravam as lojas do gênero. Além disso, o constante transporte dos aparelhos escolhidos pelos clientes para apreciação, do local de exposição para o interior das cabines, e vice-versa, dado o tamanho e peso dos aparelhos, tornava a exigência legal impraticável. Aqui, os negociantes alertavam para o fato de que a audição dos produtos seria um atrativo fundamental para a clientela. A escuta se tornava elemento fundamental no mercado emergente de discos. O capitalismo de início de século seguia forjando sensibilidades, modelando subjetividades.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ ANDRADE, Mário. **Pauliceia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

⁵⁴⁷ Ibidem, 31 maio 1928, p. 8.

⁵⁴⁸ Sobre o capitalismo como produtor de subjetividades, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2011.

Ainda segundo a Associação Comercial, o verdadeiro vilão não seriam os aparelhos reprodutores, mas os alto-falantes, cujas cornetas eram direcionadas desrespeitosamente pelos lojistas para a rua. Vitrolas e gramofones deveriam, portanto, ser isentos do controle rígido, pois “as ondas sonoras que irradiam não atingem com igual amplitude e intensidade a via pública e só podem ser ouvidas a distância relativamente curta”⁵⁴⁹. Uma geopolítica do som revela a disputa pelo domínio auditivo do público, envolvendo os lojistas de vitrolas, o timbre das orquestras e “jazz bands” vindos das confeitarias, bares, cafés, cinemas, além de audições de pianos e outros instrumentos em estabelecimentos especializados.

A questão transcorria havia algum tempo e se tornara uma batalha narrativa, além de jurídica. Correspondentes de outras cidades enviavam ao jornal paulista seus retratos locais, como se fossem comandantes a relatar a situação da guerra em suas várias frentes:

Até há pouco tempo, ninguém poderia dizer que Campinas fosse um lugar barulhento. Os seus habitantes, como os das outras cidades modernas, eram obrigados a suportar o ruído pouco harmonioso, mas inevitável, [de] bondes, carroças, automóveis etc. Agora, porém, por mal dos nossos pecados, temos também de aguentar os [inúmeros], assobios e cantorias dos alto falantes.⁵⁵⁰

Pouco mais de uma década bastara para que a população se adaptasse ao ruído de bondes e automóveis, e agora a mania dos aparelhos de som voltava a assustar os ouvidos sensíveis. Invasão sonora que prenunciava uma invasão estrangeira. A mesma gramática auditiva beligerante utilizada por Gustavo Barroso em 1910, referindo-se aos “ásperos sons guturais” trocados entre representantes diplomáticos da Alemanha e dos Estados Unidos, na saída de um cinema no Rio de Janeiro⁵⁵¹, agora é acionada contra a sonoridade da música estrangeira propagada pelos gramofones. O imaginário auditivo parece reverberar a tensão belicista presente naquela primeira metade do século XX:

[...] O pior é que o auditório forçado não pode escolher os programas [...] É obrigado, por isso, a ouvir, de cambulhada, algumas músicas suportáveis, e tudo quanto é ‘fox-trot’, ‘black-botton’ e ‘charleston’ que os norte-americanos costumam mandar pra cá provavelmente para deles se livrarem.⁵⁵²

Estamos neste momento diante daquilo que o filósofo Walter Benjamin diagnosticou como sendo uma alteração na estrutura perceptiva da sociedade. Ele, que bem poderia ter figurado a novela

⁵⁴⁹ **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 31 maio 1928, p. 8.

⁵⁵⁰ **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 jun. 1928, p. 5.

⁵⁵¹ Remeto à discussão presente no capítulo I, fragmento *No princípio, era o grito*.

⁵⁵² **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 jun. 1928, p. 5.

de Bioy Casares, pois como a personagem daquela história, em fuga da polícia fascista, após um périplo exaustivo, ao ver-se encurralado na fronteira da França com a Espanha, também escolheu morrer, suicidando-se e deixando como obra uma coletânea de imagens (mesmo que dialéticas⁵⁵³), muito refletiu sobre o sentido daquelas novas tecnologias de captura de sons e imagens. Para Benjamin, tratava-se de “fazer do gigantesco aparelho técnico de nosso tempo o objeto das inervações humanas”⁵⁵⁴, afirmação essa que bem poderia ter sido pronunciada pela personagem Morel na palestra em que apresenta os objetivos de seu invento científico. Segundo a leitura benjaminiana, os modernos equipamentos de registro e reprodução, o circuito imagético e mercadológico que eles inauguravam, tinham o objetivo velado de impregnar completamente o real, e assim produzir sensibilidades, educar os olhos e os ouvidos para a apreensão do mundo, podendo serem utilizados tanto para a alienação e controle das massas, como para sublevá-las contra a ordem burguesa. Inauguravam, portanto, uma nova política dos sentidos.

Podemos agora captar todo o poder da frase presente naquela nota de jornal apresentada de início: “A palavra música, para os que á tarde transitam pela cidade já está ligada à máquina zumbidora”, reunindo em si a tensão provocada por aquela ambiência sonora moderna, e o embate de sensibilidades que ela provocava.

Mário de Andrade é produto, também, deste meio sonoro, e participa deste embate. Ao partir para os estados do Nordeste com o intuito de registrar o que seria a sua música, manualmente, em dezembro de 1928, ele pretende ampliar o espaço dado ao que seria a música nacional, incentivando a produção e gravação de músicas compostas a partir daqueles exemplos “colhidos” em campo. Ele é filho deste desejo, detectável desde meados da década de 1920, de domesticar o som, o que para ele era sinônimo de música.

Porém, apesar de os modernistas abraçarem a barafunda ruidosa e tecnológica, para com ela compor uma arte (e uma música) próxima de seu tempo, Mário de Andrade manterá uma relação de cautela em relação àqueles recursos tecnológicos, e a música dela decorrente. Em boa medida, estas novas práticas de escuta integravam a nova sensibilidade burguesa, crescente nos grandes centros urbanos, desde a segunda metade do século anterior. Contra esta sensibilidade, Mário escreverá “insultos” no poema “Ode ao burguês”⁵⁵⁵. Presente no livro *Pauliceia desvairada*, o poema comete em seu título uma artimanha sonora, contrapondo ao significado de “ode” (composição lírica dedicada

⁵⁵³ Sobre o conceito de imagens dialéticas em Benjamin, ver BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 499 e segs.

⁵⁵⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 174.

⁵⁵⁵ ANDRADE, Mário. **Pauliceia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 67.

ao elogio de um evento ou indivíduo) à pronúncia de “ódio”, quando lido em voz alta⁵⁵⁶. Na sua definição de “cultura popular”, teria prevalência o material dito “folclórico”, oriundo, de preferência, do meio rural⁵⁵⁷.

Um indício deste receio de Mário de Andrade em relação àquela cultura fonográfica em torno da música, é o fato de não encontrarmos quase nenhuma referência a ela em seus textos publicados, e mesmo em suas cartas enviadas, entre os anos de 1920 a 1928, ano de sua partida para o Nordeste. Esta ausência é percebida até em *Pauliceia desvairada*, onde o autor admite não poder evitar a presença no livro de “automóveis, cinema e asfalto”, pois sendo aquele um “livro moderno”, essas figuras “têm nele sua razão de ser”⁵⁵⁸. Quando trata de ferramentas sonoras, porém, não escreve senão de violas quebradas, tanger de alaúdes, guizos arlequinais, violinos, flautas, clarins, borés, maracás, oratórios, orquestras e bandas; nenhuma menção ao gramofone, à vitrola, que sabemos estarem presentes em seu cotidiano, como aficionado da música que era. Quando o faz, em suas obras seguintes, é para incorporar, literalmente, a tecnologia sonora: “Sou e quero ser apenas um fone que vibra e reproduz comunicações possivelmente interessantes”⁵⁵⁹ – escreve ele já em 1923, em livro que seria publicado apenas em 1927. Ou então o aparelho aparece como servo, minimizado em sua posição de suporte da escuta, sem o papel ativo na configuração das ambiências sonoras, como as disputas descritas anteriormente revelam: “Morreu o poeta e um gramofone escravo/ Arranhou discos de sensações...”⁵⁶⁰.

Nem por isso, Mário de Andrade deixava de estar a par das inovações na tecnologia do som e suas implicações no campo da produção musical. No capítulo de seu *Compêndio de história da música* onde trata da “atualidade”, Mário revela seu conhecimento destes avanços e as experimentações sonoras em torno deles. Não é que a música e a tecnologia não funcionassem em conjunto para ele. Apenas aquela que ele definia como “popular”, ou “folclórica” – aqui inclusa a música produzida no Nordeste – não poderia pertencer ao mundo moderno:

⁵⁵⁶ Cf. NAVES, Santuza Cambraia. **O Brasil em uníssono**: e leituras sobre música e modernismo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

⁵⁵⁷ Embora Mário de Andrade visse, frequentemente, com maus olhos (ou ouvisse com maus ouvidos) a chamada música popular urbana, que chegou a chamar de “popularesca”, nem por isso deixou de elogiar algumas de suas produções. Sobre a elaboração do conceito de “música popular” em Mário de Andrade e sua relação com a música urbana e radiofônica, cf. PÉREZ, Juliana González. **Da música folclórica à música mecânica**: Mário de Andrade e o conceito de música popular. São Paulo: Intermeios, 2015.

⁵⁵⁸ ANDRADE, Mário. Op. cit, p. 34.

⁵⁵⁹ Idem. **Amor, verbo intransitivo**: idílio. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927, p. 114.

⁵⁶⁰ Idem. **Clan do jaboti**: poesia. São Paulo: Oficinas Gráficas Eugenio Cupolo, 1927, p. 19.

Diante dos progressos do Gramofone e das suas possibilidades reais de expansão, a Música tem atualmente nele e na Radiofonia, 2 instrumentos poderosos que já estão modificando bastante a manifestação social dela. E também encontra na Pianola e outros pianos mecânicos, possibilidades tão ricas, tão livres dos limites pianísticos da mão humana, que muitos compositores (Stravinsky, o inglês Goossens, Malipiero, Casella, o americano Jorge Antheil) escrevem diretamente pra eles. Ultimamente lançaram também um violino mecânico, o Violonista. E nos melhoramentos por que passa agora a Ópera de Berlim, tratam de organizar uma orquestra especial contendo só instrumentos eletromagnéticos!⁵⁶¹

De fato, se a tecnologia não permitirá, antes da década de 1940, grandes recursos para a criação de efeitos sonoros diversos, como elemento da música, o imaginário auditivo, em meados dos anos 1920, já fora invadido pelos timbres da reprodução fonográfica. Assim, se em 1925 ainda não se conta com a tecnologia necessária à modulação das ondas sonoras, o compositor francês Edgar Varèse estreia, naquele ano, uma peça para orquestra, intitulada *Intégrales*, em que simula o efeito da reprodução em sentido inverso de uma gravação de disco. Música que inverte o fluxo temporal, espécie de fuga cronológica, que parece não mais caber nos instrumentos, na escrita ou no espaço de sua época.⁵⁶² Para Mário, entretanto, a tecnologia sonora vai entrar em seu projeto de uma música artística nacional menos para adiantar o tempo do que para imobilizá-lo. Se ela emerge em seus escritos musicológicos é na medida em que se firma enquanto recurso de captura e retenção do som.

Lembremos que em sua viagem a estados do Nordeste, em 1928-29, Mário de Andrade realiza de próprio punho a anotação das músicas que seleciona como representantes do Nordeste. Entre este primeiro momento, porém, e a incursão da Missão de Pesquisas Folclóricas, dez anos depois, um dispositivo tecnológico de gravação surge como possibilidade, invadindo seus planos e mesmo sua linguagem. Isto fica perceptível quando se compara o relato feito por Mário para uma mesma cena, descrita primeiro em sua caderneta de anotações de 1928-29, com sua versão posteriormente reescrita para compor uma das crônicas da série *O Turista Aprendiz*, publicada em *O Estado de São Paulo*, em 1939.

A cena original transcorre no município de Catolé do Rocha, na Paraíba, e tem entrada na caderneta de Mário de Andrade na data “20 de janeiro [de 1929]”. O contexto geral é o percurso realizado de automóvel por Mário, partindo de Natal em 18 de janeiro, onde estivera hospedado na residência de Câmara Cascudo, em direção a diversos municípios do Rio Grande do Norte e parte da

⁵⁶¹ Idem. **Compendio de história da música**. São Paulo: Oficinas Gráficas Eugenio Cupolo, 1929. p. 191.

⁵⁶² Como confessa o compositor à época, “[...] eu [sinto que] preciso de um meio completamente novo de expressão: uma máquina de produzir som... E estas são as vantagens que eu antecipo para esta máquina: ...um senso de projeção sonora no espaço por meio da emissão de som em qualquer parte ou em várias partes ao mesmo tempo do salão como requisitado pela partitura...”. STRAWN, John. The *Intégrales* of Edgard Varèse Space, Mass, Element, and Form. In: **Perspectives of New Music**, Vol. 17, No. 1 (Autumn - Winter, 1978), pp. 138-160, p. 141.

Paraíba. A bordo do automóvel Oakland, além do próprio Cascudo, acompanhava Mário, em sua empreitada, o jornalista e escritor Antônio Bento de Araújo Lima. No trecho entre a serra de Martins e a cidade de Caicó, no Rio Grande do Norte, o grupo atravessa o município paraibano de Catolé do Rocha. Pausando para conhecer a igreja principal, uma capela, e o comércio local, os amigos cruzam em uma das ruas com uma mulher idosa, sentada ao lado de um carrinho de mão, onde queda exposta uma jovem com necessidades especiais, provavelmente vítima de poliomielite, cujos primeiros casos no Brasil já eram relatados desde o final do século anterior, e cujas principais causas da transmissão – falta de saneamento básico, más condições de moradia e higiene – abundavam à época naquela região.⁵⁶³

Mário repara na tática de coleta de donativos utilizada pelas duas mulheres, descrevendo-o dessa maneira: “Quando a esmola cai na cuia, a boba pega o dinheiro depressa e dá pra velha. Então esta canta um ‘bendito’ de gratidão.”⁵⁶⁴ Ele se mostra mais atento ao e sensibilizado pelo canto que a idosa emite, após recebimento da esmola pela jovem, do que por sua situação de saúde e pobreza extrema. Para coletar aquela sonoridade, que era o que afinal lhe importava, traça então uma estratégia: “Alimentamos a continuação dele (canto) com esmolas enquanto pego meu caderno pautado, e **anoto** a cantiga.”⁵⁶⁵

Voltaremos a esta cena em outro momento. Por hora, atentemos para o fato de que, quando descreve a mesma cena no jornal *O Estado de São Paulo*, dez anos depois, Mário efetua uma sutil mudança na redação. Além de omitir o subterfúgio de “alimentar” o canto com esmola, Mário elabora um clima sentimental de angústia, que não aparece na primeira versão, e substitui o verbo “anotar” pelo “gravar”. Assim, segundo a nova redação, após presenciar o episódio: “Meus companheiros queriam partir, o ambiente angustiava. Pedi-lhes apenas o momento de **gravar** a melodia em meu livro de notas.”⁵⁶⁶ O texto é publicado em 24 de maio de 1939. Neste momento, a Missão de Pesquisas Folclóricas já encerrara sua expedição havia quase um ano.

Essa metamorfose vocabular fica assinalada também em sua troca de correspondências com Cascudo. Em carta de 8 de março de 1928, ao reforçar seu pedido de explicações sobre a prática do coco zambê no Rio Grande do Norte, Mário atíça o amigo ao afirmar que, se atendido rapidamente,

⁵⁶³ Cf. Centro de Gestão e Estudos Estratégicos (Brasil). **A Questão da Água no Nordeste** / Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, Agência Nacional de Águas. – Brasília, DF: CGEE, 2012. Disponível em: <https://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/669/4/A%20quest%C3%A3o%20da%20%C3%A1gua%20no%20Nordeste.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2020; também Poliomielite: causas, sintomas, diagnóstico e vacinação. **Ministério da Saúde**. Disponível em: <https://saude.gov.br/saude-de-a-z/poliomielite>. Acesso em: 07 jul. 2020.

⁵⁶⁴ ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, p.332.

⁵⁶⁵ Ibidem.

⁵⁶⁶ Ibidem, p. 447.

“é bem possível que chegue com tempo pra sair no meu primeiro trabalho de **registro** de melodias nacionais.”⁵⁶⁷ Por outro lado, em carta agora datada de 15 de abril de 1936, quando já articula a excursão para o registro fonográfico de músicas em cidades do Nordeste, Mário adverte Cascudo da possibilidade “de dar um pulo até aí **gravar** discos populares.”⁵⁶⁸ Nesse intervalo de oito anos, toda uma experiência tecnológica do som cerca as pesquisas dos amigos folcloristas, criando a viabilidade material e tecnológica para a constituição mesma do *arquivo sonoro nordestino* – do qual estudos as condições históricas de possibilidade nesta tese. De “turista aprendiz” a diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade poderia ter achado por bem ajustar seu léxico, de forma a igualar sua caderneta de anotações de 1928-9 ao instrumental mecânico utilizado uma década depois. Ou talvez, inconscientemente, tivesse assimilado a linguagem tecnológica do período. Em todo caso, aceitava o papel inevitável que a tecnologia viria assumir em seu projeto de arquivamento dos sons escolhidos a representar uma música dita nordestina.

Como já adiantei, em 1935, Mário de Andrade assume a chefia do Departamento de Cultura do Município de São Paulo. O Departamento era um projeto longamente alimentado por um grupo de intelectuais paulistas, entre eles, Rubens Borba de Moraes, Paulo Duarte, Sérgio Milliet, e o próprio Mário de Andrade. Oficialmente criado durante a gestão do prefeito Fábio da Silva Prado, o Departamento tinha como órgão diretamente subordinado a Discoteca Pública Municipal, sob a direção de Oneyda Alvarenga, antiga aluna e amiga de Mário.

O Departamento de Cultura fora planejado com uma estrutura quadripartite, integrado pelas Divisões de Expansão Cultural, Bibliotecas, Educação e Recreios, e Documentação Histórica e Social. Na prática, o Departamento articulava instituições e serviços já existentes, como os Parques Infantis, a Biblioteca Municipal, o Teatro Municipal, o Arquivo Municipal e o Serviço de Diversões Públicas, a novos órgãos e atividades patrocinadas. A Discoteca Pública Municipal fora criada como seção a compor a Divisão de Expansão Cultural⁵⁶⁹.

Logo de início, o objetivo institucional da Discoteca foi ditado por Mário de Andrade: fornecer material para estudos de caráter científicos, colocando a estrutura do Departamento de

⁵⁶⁷ Carta de Mário de Andrade a Câmara Cascudo, 8 mar. 1928. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade: cartas, 1924-1944**. São Paulo: Global, 2010. Edição do Kindle.

⁵⁶⁸ Carta de Mário de Andrade a Câmara Cascudo, 15 abr. 1936. In: MORAES, Op. Cit.

⁵⁶⁹ Cf. RAFFAINI, Patricia Tavares. **Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

Cultura de São Paulo a serviço da pesquisa e investigação dos aspectos formadores da nacionalidade.⁵⁷⁰ Com este intuito foi planejada por Mário, e posta em execução por Oneyda Alvarenga, a Missão de Pesquisas Folclóricas, cuja finalidade era o de fornecer subsídios materiais ao projeto de nacionalização da música brasileira esboçado pelas viagens do “turista aprendiz”. Tratava-se, portanto, de “colher”, agora oficialmente, as sonoridades e as músicas anotadas por Mário de Andrade em sua viagem, uma década antes, à região Nordeste.⁵⁷¹

A Missão foi um programa ambicioso de registro do que se acreditava serem as “manifestações da música popular brasileira”. Estava inserida em um projeto ainda maior de documentação sonora que abrangia a montagem dos acervos: “Música Erudita”, “Música Popular (folclórica)” e “Arquivo da Palavra”. Cada qual, voltado para uma dimensão do que seria a cultura nacional sonora. Tudo que fosse produção sonoro-musical do país, deveria ser capturado. Desde as obras estrangeiras tocadas por artistas brasileiros, passando pelo que se dizia ser a nossa “música popular” ou “folclórica”, até o grão de nossa voz, o timbre e os trejeitos dos vários sotaques ditos regionais – nada deveria escapar. A Discoteca Oneyda Alvarenga, através de suas atividades de gravação e arquivamento, pretendia revelar – capturando-a – a face sonora da cultura nacional brasileira. Um projeto de hegemonia sobre os ouvidos da nação se escondia sob um programa de “educação musical”. Uma estratégia política de controle da significação auditiva regia a formação do arquivo. Como será confessado pela própria Oneyda Alvarenga: “O ponto central, a parte de importância essencial do programa que guiou a criação e guia as atividades da Discoteca Municipal, é o serviço de gravação que ela mantém.”⁵⁷²

A Missão segue, portanto, a necessidade, afirmada por Mário de Andrade, de uma “documentação musical” a partir da qual fosse possível a produção de uma música artística nacional. Fora este sentimento, entre outros, que o fizera viajar a estados da região Nordeste, em 1928-29. Quando escreve as crônicas a serem publicadas no *Diário Nacional* entre 14 de dezembro e 29 de março daqueles anos, narrando no calor do momento sua experiência etnográfica em Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, Mário aponta os responsáveis pelo descaso com o que seria o manancial sonoro nordestino. Esperará, porém, o último texto da série quando, à distância, sente-se à

⁵⁷⁰ Sobre a Discoteca Pública Municipal, cf. SAMPIETRI, Carlos Eduardo. **A discoteca pública municipal de São Paulo (1935-1945)**. Dissertação (mestrado em história). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2009.

⁵⁷¹ Sobre a Missão de Pesquisas Folclóricas, cf. CARLINI, Álvaro. **Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938**. 190p. Dissertação (mestrado em história). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994.

⁵⁷² CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga. **Fundo DPM: Série Relatórios**. DOC. 1939.

vontade para reprochar alguns dos que o receberam em suas casas durante sua estadia naqueles estados:

A culpa dessa ausência de documentação vem dos nossos folcloristas, quase todos exclusivamente **literários**. O que se tem registrado nos nossos livros de folclore é quase que unicamente a manifestação intelectual do povo, rezas, romances, poesias líricas, desafios, parlendas. O resto, moita. [Grifo meu]⁵⁷³

“O resto é som”, poderia ter escrito Mário, parafraseando Shakespeare, cujos versos lhe agradava citar⁵⁷⁴. Pois é justo ela, a dimensão sonora dessa música dita popular, que escapará a todos aqueles “folcloristas”. Em sua fala, Mário se referia possivelmente a livros e autores como *Ao som da viola*, de Gustavo Barroso, *Cantadores*⁵⁷⁵, de Leonardo Mota, ambos de 1921, *Violeiros do Norte*, também de Mota, de 1925, que eram os exemplos mais conhecidos até então de autores e obras que buscaram fazer uma recolha das cantorias produzidas entre as camadas populares do sertão do Norte/Nordeste⁵⁷⁶. Se a leitura dessas obras nos diz algo, é o seu total fracasso na tentativa de captura da música que pensaram como sendo nordestina, isto é, de sua sonoridade. O que dela nos resta naquelas páginas são, como acusa Mário de Andrade, literatura: poesias, ditos, rimas, enfim – a letra para ser cantada. O som, porém, este seguia resistindo ao status de documento, de arquivo.

É justamente esta barreira física do som que Mário de Andrade pretende, ao final da década de 1930, com a promessa de registro pela nova tecnologia dos gravadores, vencer. Barreira que já ficara clara também para Câmara Cascudo, desde a feitura de seu *Vaqueiros e cantadores*. Mas quais eram a possibilidades reais de armazenamento sonoro trazidas, neste período, pela tecnologia de gravação? Tanto Cascudo quanto Mário ainda duvidavam de sua capacidade. Sobre os obstáculos para o registro em campo da música dos cantadores, o primeiro dirá: “Creio que apenas a gravação fonográfica diminuirá a dificuldade, sem, contudo, vencê-la.”⁵⁷⁷ Com o que, Mário ainda concordaria escrevendo em seu ensaio *Samba rural paulista*, 1937: “Há que recorrer à gravação por meios mecânicos, disco e filme. Convém, todavia, não esquecer as deficiências das insensíveis máquinas

⁵⁷³ ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, p.275.

⁵⁷⁴ Cf., por exemplo: ANDRADE, Mário de. **Pauliceia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922, pp. 16 e 119; _____. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927, p. 119; _____. **Música, doce música**. São Paulo: L. G. Miranda, 1934, p. 21; entre outros.

⁵⁷⁵ Não por acaso, este livro traz o subtítulo “poesia e linguagem do sertão cearense” – nada de seu som, portanto.

⁵⁷⁶ Nas três primeiras, tanto Barroso quanto Mota trabalham com a categoria “norte” – o próprio Barroso ainda utilizará nas obras desse período o pseudônimo de “João do Norte”. Diferente do Cascudo de *Vaqueiros e cantadores*, quando o Nordeste já está constituído enquanto conceito. Sobre elaboração da noção de Nordeste, cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2001.

⁵⁷⁷ Idem.

registradoras.”⁵⁷⁸ Aqui, já fala o diretor do Departamento de Cultura Municipal de São Paulo, escrevendo a partir das gravações experimentais efetuadas em maio daquele ano pela Discoteca Pública Municipal, antes portanto do trabalho realizado pela Missão de Pesquisas Folclóricas em estados do Norte e do Nordeste, em 1938.

Ao questionar a eficácia dos aparelhos fonográficos de gravação, é possível que ambos, Mário e Cascudo, agissem para preservar o espaço de legitimidade do estudioso frente às investidas da tecnologia do som. Haveria uma variedade de nuances na música dos cantadores que apenas os ouvidos capacitados – do folclorista historiador, no caso de Cascudo; do musicólogo etnógrafo, para Mário – teriam a habilidade e a sensibilidade para captar. Mário, aliás, deixa claro que o apetrecho de gravação levado em campo deve ser “destinado apenas a **fixar o infixável** por meios não mecânicos: timbre, sonoridade geral, possivelmente algumas variantes [...]”⁵⁷⁹ [Grifo meu] Mas não se deve desprezar o receio natural com uma tecnologia ainda restrita aos especialistas. Uma coisa era o mercado já estabelecido de discos e aparelhos de reprodução como o Gramofone, a Victrola e a Radiola; outra bem diferente era a viabilidade de um grupo ou um indivíduo realizar o próprio armazenamento de um ou mais fenômenos sonoros selecionados.

No Brasil, até pelo menos 1927, o sistema de gravação fonográfica era inteiramente mecânico, sem a utilização de energia elétrica, demandando a utilização de um maquinário e instalações de grandes proporções. Além disso, nas primeiras décadas do século, estávamos ainda sobre a vigência das patentes das empresas fonográficas europeias e americanas, e o uso da tecnologia de gravação exigia uma negociação custosa com as sedes da indústria estrangeira. Apenas a partir de 1927, com a chegada no país da gravação sonora elétrica, e, no ano seguinte, com o fim do monopólio sobre o conhecimento técnico, o mercado nacional se diversifica.⁵⁸⁰ Entre 1928 e 1930, diversas gravadoras europeias e americanas instalam filiais no Brasil. Uma delas foi a Columbia Records⁵⁸¹. É justamente dela que se queixa Mário de Andrade ao seu amigo “Cascudito”, em carta datada de 15 de abril de 1936. Ao comentar os preparativos para a comemoração do centenário de Carlos Gomes em 11 de julho daquele ano, Mário lamenta não poder concretizar seu plano inicial: a gravação de

⁵⁷⁸ ANDRADE, Mário de. Samba rural paulista. In: _____. **Aspectos da música brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Edição do KIndle.

⁵⁷⁹ Ibidem.

⁵⁸⁰ Sobre a indústria fonográfica no Brasil, cf. VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014. Para um panorama da tecnologia de gravação no início do século XX, cf. HORNING, Susan Schmidt. **Chasing sound: technology, culture, and the art of studio recording from Edison to the LP**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013; e cf. STERNE, Johnathan. **The Audible Past: cultural origins of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

⁵⁸¹ Outras empresas a abrir filiais brasileiras foram a RCA-Victor e a Brunswick.

uma coleção de 20 discos com óperas do compositor. O motivo da desistência: o valor de mil contos pedidos pela gravadora.⁵⁸² “Ora”, sentencia Mário, “tenho coisas por enquanto mais úteis a fazer e deixei esse propósito de lado.”⁵⁸³

Provavelmente, Mário de Andrade tinha em mente os gastos iminentes com o projeto de arquivamento sonoro a ser empreendido pela Discoteca Pública Municipal, pois, em dezembro daquele mesmo ano, o Departamento de Cultura de São Paulo dá início a uma série de compras de equipamentos para gravação fonográfica que, durante todo o ano seguinte, somarão o total de trinta e cinco contos de réis. Dentre a aparelhagem – que incluía amplificadores, baterias, microfones, tripés, cabos, fones – estava um gravador Presto Recorder.⁵⁸⁴

No momento em que, no Brasil, Mário de Andrade assume a direção do Departamento de Cultura Municipal de São Paulo, e começa a pôr em prática seu projeto de arquivamento sonoro da nação, uma parcela considerável do mercado consumidor dos Estados Unidos, além de alguns países da Europa, vive uma euforia coletiva pela engenharia fonográfica. Desde pelo menos a década anterior, uma série de produtos para gravação e reprodução doméstica havia sido lançada, impulsionando uma rede de inventores, remendões e amadores de forma geral, entusiastas da tecnologia do som. Providos de feiras, exposições, jornais especializados e revistas do gênero “Faça você mesmo!”, este grupo de aficionados, em sua maioria, homens brancos, da classe-média alta, atravessarão a chamada “grande depressão” iniciada com a crise financeira de 1929, ora valendo-se de seu hobby como ocupação terapêutica, ora transformando-o em fonte de renda extra. Gravadores como o Presto Recorder, importado pelo Departamento chefiado por Mário, são oriundos deste mercado.⁵⁸⁵

Aparelho planejado para um público amador, isto é, para funcionar durante gravações caseiras, quando muito em estúdios reduzidos, o Presto Recorder, ao ser direcionado para um projeto institucional de grande porte, como aquele da Missão de Pesquisas Folclóricas, tornou incontornável um esforço de adaptação. Assim, uma série de ajustes foram realizados no mecanismo original, feitos por um técnico em gravação especialmente contratado – desde a substituição das baterias de fábrica

⁵⁸² Nos anos subsequentes, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo, pela intermediação de Oneyda Alvarenga, logrará firmar acordos de cooperação com algumas gravadoras.

⁵⁸³ Carta de Mário de Andrade a Câmara Cascudo, 15 abr. 1936. In: MORAES, Op. cit.

⁵⁸⁴ As despesas futuras do Departamento com o projeto arquivístico incluíam ainda, nos anos seguintes, cinquenta contos de réis, para os gastos com as gravações, e sessenta contos de réis para os custos com a viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas. Cf. CARLINI, Álvaro. **Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938**. 190p. Dissertação (mestrado em história). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994, p. 26.

⁵⁸⁵ Sobre a paixão pelo som e sua tecnologia nas primeiras décadas do século XX, cf. HORNING, Op. Cit.

(de rápido esgotamento) por um gerador a gasolina de energia elétrica, até a adaptação de um aspirador de pó para a sucção dos resíduos provenientes do corte dos discos de goma-laca⁵⁸⁶. Ao final da montagem, o técnico será incorporado à equipe da Missão, com a função de garantir o funcionamento da parafernália durante toda a expedição. Também entre os fios e emendas desses circuitos elétricos, um arquivo sonoro para o Nordeste está para ser tramado.

4.4 Música, raça, melancolia

Outras notas vêm somar-se ao cluster discursivo que Mário de Andrade faz soar em seu processo de arquivamento daquilo que seria, para ele, músicas e sonoridades nordestinas. O elemento racial, mais propriamente a ideia de uma "raça brasileira", produto da mistura de outras raças, é uma dessas notas. Podemos mesmo dizer que uma "razão racial" atravessa sua ideia de música de ponta a ponta. A "música artística brasileira", como ele chamou o ideal de composição de uma música a ser produzida pelo Brasil, deveria encontrar seu ponto de ligação específico com a raça, ou seja, com a nação. Raça e música são, portanto, indissociáveis na escuta de Mário, como de sua própria identidade, já que a cor de sua pele o leva a constituir-se como um corpo negro, e a tudo mais racializar. Pensar uma "música nacional", seja ela "artística", isto é, erudita, ou "popular", implicaria, também dar conta das notas raciais que a comporia.

A figura mesclada do mito das três raças, essa identidade destituída de fronteiras entre o negro, o índio e o branco europeu é o que daria um corpo ao povo brasileiro e, por extensão, à música brasileira. Não é senão esse caráter racial da música, e o seu desejo de dar uma pele à escuta do mundo, que Mário de Andrade afirma em carta ao amigo Carlos Drummond:

As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização.⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ Em depoimentos da época, era comum, mesmo entre os técnicos da Missão, afirmar-se que os discos utilizados eram feitos "de acetato". Porém, desde pelo menos 1888, com a invenção do Gramofone por Emile Berliner, o material utilizado era o que no Brasil se traduziu por "goma-laca". Por ter sido o material primeiro experimentado para a fabricação dos discos (mas logo descartado), o termo "acetato" continuou a ser usado erroneamente após sua substituição. Cf. HORNING, Op. Cit., p. 250, nota 4; e cf. CARLINI, Op. Cit.

⁵⁸⁷ Carta de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, [Sem data]. In: ANDRADE, Mário de. **A lição do amigo:** cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Versão do Kindle.

Quando da escrita desta carta, em meados da década de 1920⁵⁸⁸, dois projetos disputavam espaço na discussão em torno da constituição da raça e da construção da cultura brasileiras. Ao lado do projeto eugenista de “branqueamento” da população, que visava a diluição das raças ditas “bárbaras” do Brasil – negro, índio e mestiços – através da entrada massiva de imigrantes europeus; existia um projeto alternativo, um programa assentado na ideia de mestiçagem, um conjunto de imagens afirmativas de uma cordialidade brasileira, uma sociedade forjada na mistura benéfica das raças, ligada à ideia de uma “democracia racial”. Pensados assim, os brasileiros teriam a capacidade tanto de assimilar como de se adaptar ao estrangeiro. O Brasil se tornava uma nação mestiça, cuja vocação para o Outro seria a solução para o impasse de sua constituição. Aos ouvidos de Mário de Andrade, mestiça deveria ser também sua música.⁵⁸⁹

Na mesma carta, ao discutir poesia e brasilidade, universalismo e nacionalismo, com Drummond, Mário fala o idioma do ocaso que então domina as discussões sobre os caminhos da cultura no Brasil e na Europa; respira as mesmas imagens que narram o que seria a derrocada da civilização ocidental. “Anatole [France] é uma decadência, é o fim de uma civilização que morreu por lei fatal e histórica.”⁵⁹⁰ De fato, naquele período em que soa no Brasil, pela via do discurso nacionalista, este elogio do que seriam as raças “primevas”, o mundo europeu, parâmetro de civilidade para o país, vivenciava um interesse abrangente pela cultura primitiva, pela força do selvagem como salvação contra o que seria a decadência da civilização ocidental.

O sucesso imediato da obra do historiador alemão Oswald Spengler, *O declínio do Ocidente*, publicada em dois volumes, em 1918 e 1922, reflete o sentimento de temor pela “destruição do ocidentalismo” que, citando um jornal paulista da época, estaria assolando parte dos países europeus, preocupação geral de uma época que o livro teria conseguido traduzir.⁵⁹¹ Naquela obra, Spengler apresenta uma visão biologizante da história, segundo a qual as “civilizações” seriam organismos prisioneiros do ciclo nascimento, crescimento e morte. Uma teleologia organicista guiaria os rumos de uma dada cultura. O acaso guiaria o nascimento e a morte das “culturas superiores”; e cada civilização traria em si o DNA do próprio fenecer. Publicado ao final da Grande Guerra, a obra é um ensaio sobre a finitude. Todo o seu esforço é

⁵⁸⁸ Sem datação exata, teria sido enviada entre dezembro de 1924 e janeiro de 1925. Cf. ANDRADE, Mário, op. cit.

⁵⁸⁹ Cf. LIPPI, Lucia Oliveira. **O Brasil dos imigrantes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

⁵⁹⁰ ANDRADE, Mário de. Op. cit.

⁵⁹¹ **Correio paulistano**, São Paulo, 27 jul. 1927, p. 4.

no sentido de alertar para a entrada do mundo ocidental na sua fase de decrepitude, e apontar os culpados principais: o dinheiro, a vida na metrópole, a propaganda, as máquinas, constelação de forças que entrariam em jogo, portanto, no início do fim do Ocidente.⁵⁹²

Uma morte, portanto, sem recurso, contra a qual nada se pode, atravessa o caminho do Ocidente na chegada do século XX. História escrita pelos humores do corpo, pelos impulsos da raça. Por essa perspectiva, cada civilização guardaria o segredo do próprio destino, os genes de sua existência, a singularidade como força do ser. O elemento racial vibraria o segredo de cada cultura, a última herança de um corpo e de um povo que um dia fora uno com o cosmos, ele carregaria o peso da inércia de todos os séculos⁵⁹³. Deste elemento viria a potência possível de todo artista.⁵⁹⁴ Ora, pensar os elementos para compor o que seria uma arte (“uma música artística”) brasileira a partir do que seriam os elementos raciais da nação é a tese central proposta pelo *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado por Mário, em 1928.

Mário de Andrade vivia o mesmo ambiente de mal-estar spengleriano que circundava a intelectualidade brasileira, durante os anos 1920. Até o final daquela década, Spengler será digerido, inclusive, por integrantes do movimento modernista, como Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, para pensar o processo evolutivo das culturas e a relação conflituosa entre passado e presente.⁵⁹⁵ Tendo acompanhado o conflito mundial à distância, Mário nasce como autor a partir de sua experiência no treinamento entre os alistados para a reserva. Sua primeira obra surge do enfrentamento do tema da morte e da destruição. O livro *Há uma gota de sangue em cada poema*, publicado em 1917, é uma tentativa de fazer da poesia e da música uma defesa contra o silêncio trágico da guerra. De um lado, haveria a mudez trágica da guerra, e o ligame por ele criado entre o silêncio e a morte – presente na sua descrição da destruição da cidade francesa de Rheims pelo bombardeio alemão⁵⁹⁶:

⁵⁹² Cf. SPENGLER, Oswald. **A decadência do ocidente**: esboço de uma morfologia da história universal. Rio de Janeiro: Zahar, 1973 [1918; 1922].

⁵⁹³ “*Ter raça* não é uma particularidade material, mas algo cósmico, uma direção, a sensação da concordância do destino, a marcha pela história, com igual rumo e no mesmo ritmo.” SPENGLER, Op. cit., p. 290.

⁵⁹⁴ “Em cada língua viva há, além da parte do tabu, que é suscetível de ser aprendida, certo traço racial, completamente incomunicável, que não pertence ao idioma, mas à fala. O mesmo se aplica à arte: ela terá vida quando os artistas falarem o idioma formal como uma língua materna comum.” SPENGLER, Op. cit., p. 288.

⁵⁹⁵ Cf. DEL PICCHIA, Menotti. Eterna sobrevivência do obsoleto. **Correio Paulistano**, São Paulo, 07 nov. 1929, p. 2; e cf. ANDRADE, Oswald de. A propósito de João de Sousa Lima. **Correio Paulistano**, São Paulo, 27 jan. 1928, p. 2.

⁵⁹⁶ A Alemanha estava no centro dos acontecimentos bélicos, e sua derrota na Primeira Guerra marcará profundamente a sua história. Daí que o par conceitual esperança-desalento mobilizasse então tantos autores alemães. Como contraponto à obra de Spengler, pode-se apontar a filosofia da esperança começando a surgir em Ernst Bloch. No mesmo ano de *O declínio do Ocidente*, Bloch publicará *O espírito da utopia*. Mário estará atento a esta discussão, e prestará sua homenagem à cultura alemã com o romance *Amar, verbo intransitivo*, publicado

Num silêncio de múmia, brancacenta,
a noite corre... Batem doze badaladas.
Onde estão as canções desabaladas
dos sinos gárrulos?... - Friorenta,
a grande catedral emudeceu:
e para ela a alegria dos natais,
toda a alegria dos natais morreu!...

- Em Reims, os sinos não badalam mais!...⁵⁹⁷

Do outro lado, teríamos a presença vivificadora da música:

E o canhão convertido, odorante e gentil,
na imota unção de seu catolicismo,
ouve o 'Te Deum' das abelhas sobre as rosas...⁵⁹⁸

Mas o encontro de Mário de Andrade com a morte vinha de antes. Renato, seu irmão caçula, fora o grande inspirador de Mário em sua relação com a música, em especial, com o piano. Desde cedo mostrara talento, ensinado por sua mãe, Maria Luiza de Moraes Andrade, e sua tia, Ana Francisca. Mário admirara a evolução do irmão no instrumento desde que este começara a tocar aos seis anos. Dele se tornara muito próximo, compartilhando o fascínio pela música, o gosto por compositores e obras, as noites em família de piano a quatro mãos, além dos estudos no Conservatório Dramático Musical.⁵⁹⁹

Em 22 de junho de 1913, Renato jogava futebol com os colegas no pátio interno do Ginásio Nossa Senhora do Carmo, no Bairro da Sé em São Paulo, onde Mário também estudava, quando sofreu um acidente banal – uma disputa de bola o fizera perder o equilíbrio, cair e bater a cabeça no chão de cimento. Ficou desacordado por alguns instantes, antes de recobrar os sentidos. Morreu no mesmo dia, aos quatorze anos. Sua morte marca um silêncio tanto afetivo quanto musical para Mário, e, em suas palavras, “levou[-lhe] quase pra morte também”⁶⁰⁰.

em 1927. Cf. ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo**: idílio. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927.

⁵⁹⁷ ANDRADE, Mário de. **Obra imatura**: Há uma gota de sangue em cada poema; Primeiro andar; A escrava que não é Isaura. São Paulo, Martins: Itatiaia, 1980, p. 36.

⁵⁹⁸ Ibidem, p. 26.

⁵⁹⁹ Para dados biográficos de Mário de Andrade, cf. TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira**: biografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019; e cf. JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: Eu sou trezentos**: vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro: 2015.

⁶⁰⁰ Carta a Manuel Bandeira. In: MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Correspondência**: Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Edusp, 2000, p. 508.

Os médicos chegaram a não dar nada mais por mim, médicos de moléstias de nervos e o diabo. Não comia, não dormia e com os sintomas característicos de neurastenia negra, ódio de minha mãe, de todos os meus etc.⁶⁰¹

Quando observada à distância dos anos, aquela será para Mário de Andrade a perda das perdas, morte a se sobrepor a todas as mortes. Em carta ao amigo Sérgio Milliet, já em 1939, Mário escreverá, comentando o falecimento do pai, Carlos Augusto, menos de três anos após a morte de Renato: “Logo me ergui de novo. Não é como o meu irmão que morreu e cuja morte até hoje me faz sofrer. Meu pai, menos de uma semana depois da morte, fui a uma conferência do Pujol sobre Machado de Assis [...].”⁶⁰² Acontecimento central, portanto, para refletirmos sobre a escrita e o pensamento musical de Mário, que se formará na década seguinte.

Foi na experiência daquela tragédia que, segundo Mário, o poeta tomou lugar do instrumentista. Continuaria tocando, mas um tremor nos dedos, adquirido após o falecimento do irmão, impossibilitaria a carreira de concertista. Ao mesmo tempo, começou a escrever poesia. (Na verdade, já se arriscara na feitura de versos havia algum tempo. Mas na cronografia sentimental que elabora de si, Mário localizará o nascimento do sujeito poeta no ponto exato em que a dor e a música se cruzam.) Apenas com esse mapa em mãos, essa cartografia afetiva da poesia e da música como escudo para a morte, pode-se ouvir os harmônicos escondidos em *Há uma gota de sangue em cada poema*. Livro que, escrito, carrega o peso de uma tripla morte – de Renato, de seu pai, da civilização do Ocidente.

Terá a bÍlis escura da melancolia substituído a “neurastenia negra” na escrita de seus poemas? Por outro lado, terá essa perda potencializado a relação arquivística de Mário com a música? Em outras palavras, terá sido Mário um melancólico? Seria o traje do arlequim um disfarce para a sombra de sua tristeza? Terá sentido a necessidade de tornar-se trezentos, trezentos e cinquenta, para compensar a própria insuficiência, o próprio vazio, típicos da consciência melancólica?⁶⁰³ Tantas personas não seriam afinal o sintoma maior de uma despersonalização? E não será um de seus mais famosos versos, “Eu sou um tupi tangendo um alaúde!”⁶⁰⁴, a figuração daquela que a psicologia considera uma das características

⁶⁰¹ Ibidem.

⁶⁰² Carta de Mário de Andrade a Sérgio Milliet, em 9 de maio de 1939. In: **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Versão do Kindle.

⁶⁰³ Referências a versos presentes nos livros de poesia *Pauliceia desvairada*, de 1922, e *Remate dos males*, 1930.

⁶⁰⁴ ANDRADE, Mário de. **Pauliceia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 45.

fundamentais do sujeito melancólico: o descompasso entre o tempo vivido e o tempo sentido, a fuga sempre orquestrada do presente? Ademais, seu amor pelas cartas – inúmeras escritas a amigos e amigas, colegas, autores, artistas – não terá servido de apanágio a uma mente solitária? E, finalmente, de que maneira sua melancolia haveria influenciado sua escuta? Do momento da morte de seu irmão caçula em diante, música e melancolia estarão definitivamente ligadas em Mário. Terá, ainda, aquela perda potencializado também sua necessidade de tudo reter, de tudo guardar, de evitar o desaparecimento das coisas, a sua relação arquivística com a música?⁶⁰⁵

Os anos da década de 1920 foram os da formação do pensamento estético-musical de Mário de Andrade. Muito de sua base conceitual pode ser encontrada nas obras publicadas neste período, desde o “prefácio interessantíssimo”, que abre a poesia de *Pauliceia desvairada*, e *A escrava que não é Isaura*, onde faz uma leitura dos poetas modernistas enquanto lança diretrizes para uma poesia moderna brasileira, ambos escritos em 1922, na esteira da Semana de Arte Moderna;⁶⁰⁶ até as obras de cunho musicológico, como *Estética musical*, deixada incompleta, o celebrado *Ensaio sobre a música brasileira*, e o romance *Macunaíma*, ambos de 1928, além de um *Compêndio de história da música*, cujo texto pusera na bagagem para o Nordeste, com o intuito de revisá-lo durante a viagem. Este seria publicado no ano seguinte.⁶⁰⁷ Assim, quando embarca no vapor em direção ao Rio de Janeiro, para de lá partir para Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, em novembro daquele ano, Mário leva consigo uma ideia formada sobre como deveria soar uma “música artística nacional”. Dentro dos limites deste esboço sonoro traçado para o Brasil, como peças de um quebra-cabeças com um final bem definido, Mário registrará os sons do “popular” e do “tradicional” nordestinos que, de antemão, buscava encontrar.

A obra musicológica de Mário de Andrade escrita na década de 1920 – *Introdução à estética musical*, *Compêndio de história da música* e *Ensaio sobre a música brasileira*, têm

⁶⁰⁵ Para uma genealogia do sentimento melancólico no mundo ocidental, cf. STAROBINSKY, Jean. **A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

⁶⁰⁶ Cf. ANDRADE, Mário de. **Pauliceia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922; e cf. ANDRADE, Mário de. **A escrava que não era Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista**. São Paulo: Tipografia Paulista, 1925. Este último, por questões financeiras, seria publicado apenas em 1925.

⁶⁰⁷ Para uma análise do pensamento musical em Mário, cf. SOUZA, Cristiane Rodrigues de. **Clã do Jabuti: uma partitura de palavras**. São Paulo: Annablume, 2006; e também cf. WISNIK, José Miguel. Mário e a música. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo, v. 50, janeiro-dezembro de 1992.

como lastro institucional o cargo ocupado pelo autor no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, onde se torna professor catedrático em 1922.⁶⁰⁸ Obras voltadas principalmente para o público musicista⁶⁰⁹, esses textos integram um esforço de legitimação de seu pensamento musical. Deste lugar de fala e escuta acadêmicos ele irá compor o projeto de uma música verdadeiramente nacional, feita da presença espectral dos sons do passado, e capaz de ocupar o lugar de ressonância e percussão da alma do Brasil. Se a cultura ocidental ultrapassara seu ápice, se a chegada da modernidade era o alarme de incêndio contra o disparo de sua caducidade, era preciso seguir o conselho de Spengler e reencontrar empuxo na força de seus elementos raciais.

O Brasil estaria na situação, porém, de não ter alcançado ainda a própria modernidade. Talvez por isso, a melancolia à brasileira trouxesse, no lugar de um veredito fatalista, uma proposta de salvação. Para Mário de Andrade, a solução estaria na música. A música dos cantadores, dos sambas negros dos engenhos, as danças e folguedos praticados pelas camadas populares, os sons de uma raça miscigenada, segundo Mário, seriam a força de inseminação de nossa cultura, a reserva de futuro que ainda nos cabia. A Mário, em especial, é possível que tenha fascinado o tratamento dado por Spengler à arte musical, a relação plástica com o fenômeno sonoro através da qual a música plasmava o caráter de sua época. A música surgia como viés de leitura da história. Mário vai, neste sentido, apontar na música dita folclórica os motivos estéticos necessários para a efetivação de uma essência racial brasileira.

Em seu *Compêndio de história da música*, é isso que ele faz ao tratar do que seria para ele a “Música elementar”. Apesar de publicado em 1929, desde pelo menos 1925 vinha sendo preparado, ao mesmo tempo que uma *Introdução à estética musical*. O *Compêndio* faz uma leitura da história da música ocidental tendo como motor a dicotomia erudito-popular, elemento fundamental no desenvolvimento da musicologia marioandradina. Sua tese é de que, durante os diversos períodos históricos da música no Ocidente, haveria existido um contato constante entre o campo da música erudita e o popular. (O que já revela um tratamento anacrônico destas

⁶⁰⁸ A carreira no magistério de Mário começa em 1912 quando, um ano após entrar como aluno no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, é nomeado “aluno praticante”, passando a lecionar teoria musical. No ano seguinte, é contratado como professor substituto no Curso de História da Música. Em 1916, é designado auxiliar da cadeira de piano. Finalmente, no mês que antecede a Semana de Arte Moderna, é nomeado catedrático de Dicção, História do Teatro, Estética e História da Música. Permanecerá no Conservatório até sua morte em 1945, com exceção do período em que se licenciou para assumir a direção do Departamento Municipal de Cultura e de seu posterior “exílio” no Rio de Janeiro, entre 1935 e 1941. Cf. BARONGENO, Luciana. Mário de Andrade, professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. I Simpom, Rio de Janeiro, Unirio, 8 -10 nov. 2010, p. 608-16; e também JARDIM. Op. cit.

⁶⁰⁹ A *Introdução à estética musical*, por exemplo, começou a ser escrita em 1925 por Mário de Andrade como livro didático a ser utilizado por seus alunos. Seria apenas publicado em 1995, meio século, portanto, após a morte do autor, pelos esforços de Telê Ancona López e Flávia Camargo Toni.

categorias, nem sempre existentes e atuantes.) Um circuito de trocas teria se estabelecido entre os teóricos da música e os representantes do que seriam as camadas populares. A história da música no Ocidente se torna, dessa maneira, uma história das transformações sofridas pelo fazer musical nesse trasladar de material melódico, rítmico e harmônico, entre os músicos do populacho e os mestres da arte – desde os mestres da *Ars Nova* medieval, até os românticos, passando pelos operistas do século XVIII italiano.⁶¹⁰

Toda uma cadeia de “avanços” na música ocidental teria surgido dessa inseminação do erudito pelo popular, desde a polifonia – possibilidade de desenvolvimento de duas ou mais linhas melódicas dentro da mesma obra – “evoluindo” até o contraponto e todas as suas primeiras formas musicais, como o moteto, o rondó, o canone e a fuga; além das relações harmônicas e toda a sua teoria subsequente; e o mensuralismo – sistema codificado de valores de duração das notas no interior da música – derivando as figuras de notação e toda a escrita da música; enfim, toda uma genealogia da música ocidental fundada naquele momento específico de contágio do erudito pelo profano.

Desde o sec. XI pelo menos, a música popular principiou influenciando de muitas maneiras nas pesquisas dos artistas. Os ritmos batidos das marchas, dos cantos-de-trabalho, danças etc. foram muito provavelmente a causa principal que levou compositores e teóricos a imaginar na possibilidade de criarem obras eruditas dotadas de combinações de valores-de-tempo diferentes e no jeito com que se poderia grafar isso.⁶¹¹

Por outro lado, o classicismo dos séculos XVII e XVIII seria, segundo Mário de Andrade, o período em que uma “música pura”, “artística”, no sentido da construção de uma inteligibilidade estritamente musical e dominada por uma elite intelectual reduzida, haveria se desvinculado do que seria a música feita pelo “povo”. Mário retomará esta divisão no *Ensaio sobre a música brasileira* para a partir dela elaborar o conceito de uma “música nacional brasileira”. O romantismo, por sua vez, seria uma tentativa de retomada do “espírito do povo” na composição de uma música que aliasse, novamente, a tradição e o moderno.

Daí a ligação visceral não só de Mário, mas dos folcloristas do Nordeste, com o período romântico. Gustavo Barroso é fascinado pela música de Wagner; Câmara Cascudo tem uma predileção assumida pelo poeta Antônio Nobre, expoente da poesia romântica portuguesa. E é

⁶¹⁰ Cf. ANDRADE, Mário de. **Compendio de história da música**. São Paulo: Oficinas Gráficas Eugenio Cupolo, 1929, pp. 123-124.

⁶¹¹ Ibidem, p. 42.

do romantismo que Mário tira o seu conceito de arquivo, isto é, a ideia museológica de congelamento do tempo, de retirar os objetos arquivados, museificados, do fluxo do tempo.⁶¹²

Também o tema do nacionalismo musical aparece bem delineado, e o par opositor universal-específico, em se referindo às raças nacionais, atravessa toda a obra. As obras de determinados compositores são definidas de acordo com suas pátrias de origem. Se Mário de Andrade termina sua história da música – pouco antes de adentrar no que chama a atualidade – com os capítulos “Música artística no Brasil” e “Música popular brasileira” é para preparar aquilo que no *Ensaio sobre a música brasileira* irá propor como sendo uma “música artística brasileira”, ou seja, uma música erudita, composta nos moldes da música moderna europeia, porém baseada naquilo que seriam os “elementos raciais” presentes na nossa dita música popular.

Para Mário de Andrade, até o período que ele denomina “atual”, os compositores brasileiros de música erudita – que para ele é sinônimo de “artística” – apenas haviam mostrado uma “preocupação nacionalista”, sem fugirem, porém, em suas produções, de um estilo europeu. Os mais representativos desta categoria, segundo Mário, seriam Carlos Gomes, Alexandre Levi e Alberto Nepomuceno. À arte desses músicos, faltaria a “realidade étnica” do país.⁶¹³ A “atualidade”, capítulo que fecha o *Compêndio*, começaria com o final da Grande Guerra europeia, evento catalisador das forças de inovação em música que, segundo Mário, se organizavam para explodir, o que viria a acontecer com a renovação das artes no pós-guerra imediato; período de potencialização dos nacionalismos, da pluralização dos ecumenismos, com cada nação tornando-se universal em sua especificidade.

O *Compêndio de história da música* é uma obra claramente escrita às pressas, apesar de ter levado ao menos cerca de cinco anos para ser finalizada. Carregada de juízos de valor⁶¹⁴, analogias forçadas⁶¹⁵, com raros exemplos sonoros (ao contrário do *Ensaio sobre a música brasileira*, que trará um apêndice de “documentos” musicais, além de exemplos em partitura dispostos no corpo do texto), sem apresentar quase nenhuma fonte, é menos produto de uma

⁶¹² Para uma discussão sobre a noção romântica de arquivo, cf. #1 LINHAS CRUZADAS. Entrevistado: Durval Muniz de Albuquerque Júnior (UFRN). **Museológicas Podcast**, 15 jun. 2020. Podcast. Disponível em: <https://soundcloud.com/user-594324043>. Acesso em: 19 jun. 20.

⁶¹³ ANDRADE, Mário de. **Compêndio de história da música**. São Paulo: Oficinas Gráficas Eugenio Cupolo, 1929, p. 161.

⁶¹⁴ Por exemplo: “Teoricamente falando, a Harmonia em relação a Polifonia era uma decadência.” ANDRADE, Op. cit., p. 70.

⁶¹⁵ “O Intermédio foi uma conciliação curiosa entre o Madrigal polifônico e o pendor pro teatro. A função histórica dele no Melodrama é mais ou menos a função conciliatória que o Ballet vai ter no teatro lírico francês.” ANDRADE, Op. cit., p. 71.

pesquisa científica do que do desejo de impor uma leitura à história da música no Ocidente.⁶¹⁶ Em boa medida, Mário segue aqui o modelo teleológico da historiografia da música surgida na segunda metade do século XIX, uma tendência existente na área da musicologia em pensar a história da música como resposta criativa de certos artistas frente as mudanças do social. Compositores, musicistas em geral seriam os agentes na costura da tradição com a modernidade.⁶¹⁷

Estrategicamente, Mário de Andrade localiza na cronologia do livro a Semana de Arte Moderna como o primeiro movimento modernista do país. Na leitura histórica de Mário, uma música popular surge no século XIX como uma realidade paralela à música artística, sem que as duas se toquem de maneira alguma, a não ser pelo esforço esporádico de poucos compositores como Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno, porém ainda distantes do que seria a “realidade étnica”⁶¹⁸ do país. O “canto popular” aparece na obra como um conceito a-histórico, presente desde o início da Idade Média até a modernidade, passando pela renascença, e sem distinção de locais de produção.

Ora, é justo no capítulo que fecha o livro, “Música Popular Brasileira”, que o Nordeste aparece como lugar de formação de uma poética e um canto populares pretensamente repositórios de uma cultura autóctone indígena: “Certas formas poéticas obrigando o canto a uma conformação especial de fraseado, usadas ainda, principalmente no Nordeste, foram de certa influencia ameríndia.”⁶¹⁹ Se pelo menos desde 1924, ano de fundação do Centro Regionalista do Nordeste; e 1926, quando ocorre o I Congresso Regionalista em Recife, sob o comando de Gilberto Freyre, a região Nordeste é pensada como singularidade cultural, além de singularidade física; no mesmo período, encontramos Mário de Andrade empregando o termo Nordeste para nomear um espaço possuidor de uma musicalidade própria. O regionalismo freyriano e o nacionalismo modernista já disputavam autoridade sobre uma escuta do Nordeste.

Entretanto, se em Gilberto Freyre, assim como em Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, aquilo que seria a música do Nordeste surge pronta para representar uma arte nacional;

⁶¹⁶ “E todos esses músicos alemães católicos e principalmente protestantes que vivem e produzem desde os fins do sec. XVI, apesar do valor individual que possam ter, apesar de apresentarem já tudo o que constituirá a musica de Bach... menos o próprio Bach, Joao Sebastiao os resume a todos. São que nem as plantas boiando, as aves voando que anunciam pros navios no mar a aproximação de terra. Possuem os elementos da terra porem inda não são da mesma. Joao Sebastião Bach é essa terra final.” ANDRADE, Op. cit., p. 85.

⁶¹⁷ Para uma história do pensamento etnomusicológico, cf. RICE, Timothy. **Ethnomusicology**: a very short introduction. London: Oxford University Press, 2014.

⁶¹⁸ ANDRADE, Op. cit. p. 161.

⁶¹⁹ Ibidem, p. 167.

em Mário de Andrade, aquela música seria apenas a matéria-prima a ser trabalhada pelos artistas, moldada pelo cinzel da teoria erudita europeia, e assim transformada em uma “música artística nacional”. Segundo Mário, o canto encontrado no espaço nordestino seria uma sobrevivência do que ele denomina “música primitiva”, referindo-se à música feita pelos povos indígenas; música mais rítmica que melódica, pois feita mais com o corpo do que com a “inteligência”⁶²⁰; música ritualística que “jamais não se libertou da função religiosa, mágica ou social”⁶²¹, portanto, descrita como uma experiência comunal. Aos ouvidos de Mário, a simplicidade melódica do canto indígena não passaria de uma “dicção, horizontalizada dentro dum valor sonoro definido”⁶²², ou seja, algo próximo à fala corrente: “penso que não se pode chamar uma coisa dessas de Música.”⁶²³

Neste momento, Mário de Andrade lança mão de uma estratégia narrativa que veremos se repetir em *Cascudo*. Por associações livres, suposições, e lançando mão da memória pessoal, impondo assim a autoridade do autor, Mário remete o canto dito popular nordestino para o tempo medieval. Utilizando a cultura indígena como pivô, ele segue erguendo pontes por sobre o abismo temporal Nordeste-Idade Média.

Aparece quando senão no canto popular brasileiro frases oratórias, livres de compasso e que até pelo desenho melódico se assemelham a fórmulas de Cantochão. Não será possível a gente imaginar uma subsistência do Cantochão em manifestações assim? A parte dos padres foi formidável na formação da vida brasileira. Quais eram os cantos que eles cantavam e faziam os índios cantar nos 2 primeiros séculos? Provavelmente muitos eram peças gregorianas. Até hoje elas são empregadas e prodigiosamente deformadas no país todo. Não tem moça possuindo voz cantante nem menino cantador que não sejam colhidos pelos padres nas vilas e povoados do interior, pra engrolar um Credo e um Gloria em cantochão. Uma feita em Fonte Boa, no Amazonas, eu passeava com o filho do prefeito num solão de matar. Saia um canto feminino duma casa. Parei. Era uma gostosura de linha melódica, monótona, lenta, muito pura, absolutamente linda. Me aproximei com a máxima discrição pra não incomodar a cantora, uma tapuia adormecendo o filho. O texto que ela cantava, língua de branco não era. Tão nasal, tão desconhecido que imaginei fala de índio. Mas era latim... de tapuio. E o Acalanto não passava do *Tantum Ergo*, em Cantochão. Uma sílaba me levou pra outra e mais por intuição que realidade pude reconhecer também a melodia. A deformação era tamanha que nem de propósito! Porém jamais não me esquecerei da comoção de beleza que recebi dos lábios da tapuia. O Cantochão vive assim espalhadíssimo nos bairros, nas vilas, por aí tudo no interior. Será possível talvez perceber na

⁶²⁰ Ibidem, p.22.

⁶²¹ Ibidem, p. 14.

⁶²² Ibidem, p. 10.

⁶²³ Ibidem.

liberdade rítmica de certos fraseados do nosso canto, uma influência gregoriana.⁶²⁴

Maneira inusitada de afirmar: o medievo está entre nós. Não para os ouvidos de todos, entretanto. Mas acessível só àqueles que souberem onde procurar: nas vilas, nas pequenas cidades do interior, nos engenhos, nas fazendas, em todos os ermos, portanto, visitados por Mário em suas viagens de *Turista aprendiz*. A tomar pelos exemplos apresentados por Mário, este capítulo final de seu *Compêndio* é escrito após sua viagem ao Norte e Nordeste em 1928-29. Demonstra-o o relato que faz do carnaval em Recife, que apenas conheceria pessoalmente em fevereiro de 1929. A partir de sua experiência sonora nos estados do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, Mário de Andrade dará o remate final em sua historiografia musicológica, fazendo de si artífice da própria história que escreve.

4.5 Habitar a música

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
(João Cabral de Melo Neto, *Habitar o tempo*)

Ao pretender registrar o que seriam os sons e a música feitos no Nordeste, Mário de Andrade, através da Missão de Pesquisas Folclóricas, logrou arquivar uma ideia de Nordeste que trazia de antemão, e das relações pensadas do Nordeste com o passado e com o futuro. Antes de sua viagem de 1928-29 a alguns dos estados nordestinos, Mário já pensava a região como se lá estivesse, já trazia de antemão uma imagem aural daquele espaço. Já escrevia, em meados de 1928, por exemplo, que “lá no Nordeste maravilhoso que é mesmo a nossa Beira em riqueza musical, tudo parece transformado em som.”⁶²⁵

Naquele período, a região da Beira, uma das seis “comarcas” em que estivera dividido o reino de Portugal desde finais da Idade Média⁶²⁶, era pensada como reduto de imagens de um passado, local de concentração de antigos mosteiros, templos e castelos, sobrevivências da larga malha senhorial, com seus símbolos e honrarias. Na segunda metade do século XIX, autores

⁶²⁴ ANDRADE, Mário de. **Compêndio de história da música**. São Paulo: Oficinas Gráficas Eugenio Cupolo, 1929, p. 170-171.

⁶²⁵ ANDRADE, Música brasileira (Palestra com coros pelo Orpheon Piracicabano, recitada na Cultura Artística de Piracicaba). In: **Diário Nacional**, São Paulo, 28 jun. 1928, p. 8.

⁶²⁶ As outras eram: Minho, Trás-os-Montes, Estremadura, Alentejo e Algarve. Cf. MONTEIRO, Nuno Gonçalo; RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e. **História de Portugal**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

românticos portugueses, como Manoel Pinheiro Chagas, tomarão a região beirã para palco da ação de suas peças, enredos em que emergem personagens ligadas a uma cultura e hábitos tomados como tradicionais, sentimentais, incompatíveis com o ideário positivista da passagem dos séculos XIX-XX⁶²⁷. A Beira seria o cenário de um Portugal “artístico, pitoresco e monumental”, de relatos de resistência contra invasores, terra de belezas naturais, celeiro da própria história portuguesa⁶²⁸; lugar de lendas inspiradas nas tragédias gregas, pelas quais o presente se conecta a figuras das antigas Grécia e Roma⁶²⁹; espaço de saudade, de refúgio contra a decadência pretensamente ocasionada pelo advento do moderno^{630 631}.

Equiparando, assim, o Nordeste a um território fincado no passado, Mário de Andrade vai buscar o que diz serem os timbres de uma música nordestina, justo nos lugares onde a modernidade parece não ter aportado: “Numa saleta alumiada com querosene, dançaram e cantaram duas horas e meia.”⁶³² Neste aspecto, sua audição, como acontece com Gilberto Freyre, segue as frequências de uma visibilidade pré-moderna para o Nordeste, indo pousar sobre os espaços ainda sombrios da nação, como se cruzar essa fronteira entre a claridade moderna e a umbrosidade do período anterior à luz elétrica, equivalesse a encontrar uma passagem secreta para os sons do passado. O antigo, o sombrio e o sonoro são as notas de um acorde que Mário monta para interpretar um ideal de cultura brasileira:

Rocas é um bairro antigo da cidade. Quando a gente desemboca no lugar chamado Coqueiros a iluminação acaba, o pé assustado principia andando vagarento na areia mole e um farrancho de coqueiros na esquerda assombra a claridade ambiente produzida por todas as estrelinhas do universo. [...] Duma ou doutra casa o candeeiro vem na porta ver a gente passar. A rua está viva. Sons de pandeiro, pessoal se chamando, um tambor mais pra longe e na porta da venda um ajuntamento.⁶³³

⁶²⁷ Tome-se como exemplo a peça de teatro de Pinheiro Chagas, *A morgadinha de Val-Flor*, publicada em 1869, que esteve em cartaz no Brasil entre as décadas de 1880 e 1920. Cf. Variedade: Revista Theatral. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 fev. 1880, p. 8; **Estado do Pará**, Belém, 29 fev. 1916, p. 4; e **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 abr. 1922, p. 20.

⁶²⁸ Cf. Portugal artístico, pittoresco e monumental: Celorico da Beira. **Pelo Mundo**: Magazine Mensal Ilustrado. Rio de Janeiro, jun. 1924, p. 78-80.

⁶²⁹ Cf. Oliveira, Azeitona, Azeite: as indústrias mais antigas do mundo. **Eu Sei Tudo: Magazine Mensal Ilustrado**, jun. 1922, p. 99-103.

⁶³⁰ Cf. NETTO, Jorge. A vida política lisboeta (Visto e ouvido. Crônicas da capital). **Correio de Africa: Semanário Defensor dos Interesses Africanos**. Lisboa, 8 dez. 1921, p. 1.

⁶³¹ Sobre os usos da saudade como categoria para se pensar a história de Portugal, cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. In: ERTZOGUE, Marina Haizenreder; PARENTE, Temis Gomes. **História e sensibilidade**. Brasília: Paralelo 15, 2006, p. 117-139.

⁶³² ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 226.

⁶³³ Ibidem, p. 279.

Espaço liso, arenoso como a superfície dos desertos, onde Mário pisa para estriar, para marcar, seja seu trajeto no chão, seja a linha melódica dos sons que ouve, fixando-a nas estrias das páginas de seu caderno para notação musical, que carrega sempre consigo. Nos sulcos de sua escrita, a música pensada para o Nordeste se torna presa a uma ambiência pré-moderna, em que faltam as condições mínimas de salubridade e conforto. Daí a romantização da pobreza, o processo de embelezamento da miséria: “Na beira dele [do rio Potengi] nascem armazéns e casas humildes, sem aquela presença forte de tristura dos mocambos recifenses. Casinhas de proletários pobres, não tirando a gente do bem-estar. É possível se viver nelas.”⁶³⁴ Isso se passa mesmo que, durante a estadia de Mário nos estados do Norte/Nordeste, uma experiência moderna se dê em paralelo às pesquisas de uma cultura pensada como tradicional e folclórica; hábitos de sociabilidade que ele denomina “vida americana”, sinônimo de moderno, segundo o contexto da época.⁶³⁵

Chupar caju no **mocambo**, lugar aprazível da propriedade... Durante o dia trabalho um bocado ainda com o rabequista Vilemão. [...] De longe se escuta um zambê noutra casa de empregados. O som do bumbo “zambê” se escuta de longe. Vamos lá. O pessoal dança passos difíceis. O tambor bate soturno em ritmo estupendo. Estou no meu quarto e inda o zambê rufa no longe. Adormecerei e ele ficará rufando. Pleno século XIX. Plena escravidão. O senhor de engenho. Gente humilhada na pobreza servil. E o samba. Minha comoção é dramática e forte. [13 de janeiro, p. 233]

Para Mário de Andrade, a audição da música feita no “samba”, assim como a visita aos engenhos do Nordeste, são uma experiência ao mesmo tempo sensorial e temporal. O batuque do “bumbo zambê” funciona como uma passagem para o século XIX, um chamado ao tempo da escravidão. A sonoridade do rufo, que percorre todo o espaço do engenho, e vai alcançá-lo em seu quarto, situado na casa-grande, ressoa nele os harmônicos de um passado colonial e monárquico. Neste momento, o Brasil está às vésperas da chamada Revolução de 1930. Breve, forças se enfrentarão pelo domínio político do país. Mário escreve do engenho Bom Jardim, localizado no município de Goianinha, Rio Grande do Norte.⁶³⁶ Havia alguns dias, estivera na

⁶³⁴ ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 276. Entretanto, não seria propriamente nesses casebres, mas na prestigiada praia de Areia Preta, onde chegou a ser presenteado com um terreno pelo então presidente do estado, Juvenal Lamartine de Faria, o lugar onde Mário nutrirá, por muito tempo, o sonho de vir a morar.

⁶³⁵ “Noite vamos no Cine Teatro Carlos Gomes ver D. Fairbanks no Pirata negro.” ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 228; “Fui à inauguração do Aeroclube do R. G. do Norte. Instalações simples e regulares. Festa cordial. 2 aviões piruetando no ar. Moças bonitas.” ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 230; “De tarde me vesti, fui na cidade e estive na terrace da Rotisserie com Adatao, Barôncio e Nunes Pereira cavaqueando.” ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 231.

⁶³⁶ Tal é a força das imagens produzidas por Mário de Andrade, que ainda hoje o engenho Bom Jardim, transformado em museu e atração turística local, vende esta viagem no tempo inaugurada pelo famoso turista

cidade de Paraíba, capital do estado homônimo, que dali a um ano terá seu nome alterado para João Pessoa. Escreve, portanto, em meio a uma nuvem de imagens que põem em questão a ideia de nação que então se buscava para o país, dissonâncias imagéticas entre um Brasil do passado, e o que seria um Brasil moderno, verdadeiramente republicano.

Sensível a esse embate de temporalidades, o Mário músico, e o Mário historiador, irão pensar uma versão sonora desta luta, espécie de epopeia de timbres em que o Brasil soa, uma vez mais, dividido. Ativar essa rachadura é importante para a afirmação do projeto que o próprio Mário de Andrade tem para o país, de união desses fragmentos temporais, de moldagem de uma alma brasileira a partir destas diferenças.⁶³⁷ Se há um momento para este processo de arquivamento sonoro – crise de identidade nacional, crise na ordem do tempo, localizada entre as ruínas de uma “república velha” e as promessas da Revolução – este é também o *arquivo deste momento*, o registro desta brecha temporal, a inscrição em sons das múltiplas temporalidades nas quais era pensado o Brasil.⁶³⁸

Assim, a imagem sonora do Nordeste vai surgindo como um mosaico de timbres do passado, um espaço de sonoridades presas ao período colonial/monárquico do Brasil. Ou então, os olhos e ouvidos do etnógrafo falam mais alto, levando sua escrita para lugares ainda mais distantes:

Entro no engenho. É dos de banguê, movido a vapor. Os homens se movendo na entressombra malhada de sol, seminus, sempre os chapéus chins: meio se **me colonializa** a sensação. Não parece mais Brasil... Está com jeito da gente andar turistando pelas Áfricas e Ásias do atraso inglês, francês, italiano, não sei quem mais!... Todos os atrasos de conveniência imperialista.⁶³⁹

A música que Mário de Andrade buscava estaria nos rincões dos estados, em engenhos antigos ou comunidades distantes. “Vou-me embora, viver vida de engenho por uns dias.”⁶⁴⁰ (Não a vida no eito, evidentemente.) A Mário interessava a ambiência sonora dos antigos engenhos, dos interiores sertanejos. Ouvir o Nordeste significava quase sempre uma expedição ao interior dos estados, percorrer estradas de barro, iluminadas apenas, quando muito, pela luz

aprendiz, com o título “Fazenda Bom Jardim, um passeio no tempo”. Cf. Fazenda Bom Jardim, um passeio no tempo. **Natal Online**. Disponível em <https://www.natalonline.com/noticias/fazenda-bom-jardim-um-passeio-no-tempo>. Acesso em 01 out. 2020.

⁶³⁷ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O engenho antimoderno**: a invenção do Nordeste e outras artes. Tese (Doutorado em História) – Unicamp. Campinas. 1994, p. 81 e segs.

⁶³⁸ Cf. ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

⁶³⁹ ANDRADE, Mário de, Op. cit. p. 311.

⁶⁴⁰ Ibidem, p. 309.

da lua. Os engenhos logo se tornaram uma obsessão para ele, símbolos que seriam de uma tradição sobrevivente: “Junto de Goianinha os engenhos reaparecem. Por detrás da usina estão encordoando a bagaceira. Ar viril de vida por tudo.”⁶⁴¹ Escuta gulosa, poros desejantes de uma virilidade perdida. Desejo que escorre por toda pele, atravessando os sentidos, cruzando visão, e audição: “Também a vista vai se tornando mais gostosa de ver. Zona de engenhos.”⁶⁴² Zona de eroginia que mistura pele, olhos e ouvidos.

Produzidas como parte do projeto de uma identidade sonora brasileira, e orientadas por um regime de historicidade centrado no porvir, em uma música a ser composta no futuro, as melodias anotadas por Mário de Andrade naqueles espaços deveriam funcionar como fósseis de um passado imemorial, a serem tratados como estratos do solo sonoro nacional, transformados em arte pelos compositores do porvir; matéria-prima para música, mas também para história: “Minha intenção é fornecer documentação pra músico e não passar vinte anos escrevendo três volumes sobre a expressão fisionômica do lagarto...”⁶⁴³ Na geologia auditiva elaborada por Mário, ao Nordeste caberiam as camadas mais profundas, por isso mesmo, longe do fluxo do tempo presente.

A escuta que Mário fundava para o Nordeste, portanto, mantinha uma aliança com a distância, com a fuga do urbano e de toda modernidade. Estes locais que ele apontava como sendo redutos de uma musicalidade ancestral eram seu lugar predileto para a “coleta” de cantos. Seu método consistia em, chegando ao local escolhido, instalar-se na casa-grande e, a partir de lá, fazer pequenas incursões aos terreiros de samba, às casas de caldeira, ou, como soía acontecer, fazer serem convocados os principais cantadores e grupos locais para tocarem sua música enquanto ele fazia anotações em sua caderneta, ou mesmo os interpelava ao piano – constrangimento a que eram submetidos, muitas vezes, os empregados dos engenhos para a satisfação de Mário:

Volto pra Recife pras 18 horas partir com Ascenso [Ferreira] e Alfredo Medeiros pro engenho Martinica de Renato Carneiro da Cunha, ouvir a Maria Joana que está lá com os patrões. Viagem deliciosa ida e volta, a lua clara quase cheia. Estrada no geral ruim. Engenho magnífico como sede, confortável sem propriamente luxo, nem pretensão. Gelo no jantar, infelizmente de pouco caráter. Depois Maria Joana canta um bocado envergonhada na frente dos patrões. Canta quase mal. Foi pena.⁶⁴⁴

⁶⁴¹ Ibidem, p. 274.

⁶⁴² Ibidem, p. 310.

⁶⁴³ Ibidem, p. 275.

⁶⁴⁴ Ibidem, p. 243.

Na passagem de Mário de Andrade por Pernambuco, Ascenso Ferreira foi um anfitrião e um guia constantes. Haviam entrado em contato por intermédio de Cascudo: “Mário. Apresento a V. o Ascenso Ferreira, poeta e velho camarada meu. Encontrei-o em 1924, soneteando imperturbável e lindamente.”⁶⁴⁵ Certamente, mais que os sonetos e sua linguagem parnasiana, a Mário interessarão outros “sons”⁶⁴⁶ presentes nos versos de Ascenso. Quando trocam as primeiras cartas, menos de dois meses após aquela mensagem de Cascudo, de setembro de 1926, Ascenso já se encantara com a estética modernista.⁶⁴⁷ No ano anterior, assistira no teatro Santa Isabel, em Recife, a uma conferência de Guilherme de Almeida, poeta do núcleo modernista paulista. Sua visita a Recife fazia parte de uma série de viagens para divulgar o ideário do modernismo.⁶⁴⁸ Dois anos depois, Ascenso Ferreira lançava o primeiro livro de poemas, *Catimbó*.

Escrevendo segundo o estilo modernista de versos livres, mas a partir de espaços diversos, respectivamente, São Paulo e Pernambuco, Mário de Andrade e Ascenso Ferreira publicam, no mesmo ano, duas propostas de escuta para o que seria a cultura nacional. De Mário, o livro de poemas *Clã do Jaboti* é uma elegia do cluster, da justaposição de sonoridades diversas; a narrativa do espaço onde se ouvia “Duma fordeca a chispada”, ao mesmo tempo que “um aboio tão chorado/ Que acuava no corpo doce/ O sono do brasileiro”, e onde “Gemia numa sanfona/ Uma mazurca tão linda”⁶⁴⁹. Seria ainda o chamado para a tribo, de que o casco do jaboti, junção geométrica de fragmentos, seria a imagem idealizada, simbolizaria uma tapeçaria em mosaico, própria de uma escuta ambientada à cacofonia urbana, acostumada aos retalhos auditivos, de onde Mário escrevia.

De Ascenso Ferreira, por outro lado, *Catimbó* é a afirmação do singular, das sonoridades que dariam uma identidade a Pernambuco, e a partir daí a todo o Nordeste: o canto do bumba-meu-boi, o reisado, a mandinga, o samba de engenho, o maracatu, o passo do siricongado, as ladainhas de novena, mas também, o grito do caipora, as vaías de feira, o “canto das araquãs na

⁶⁴⁵ MORAES, Op. cit.

⁶⁴⁶ Oriundo do italiano *sonetto*, o termo significa “pequena canção” ou, mais literalmente, “pequeno som”.

⁶⁴⁷ Sobre a correspondência entre Mário e Ascenso, cf. LESSA, Ana Luisa Dubra. **Edição da correspondência Mário de Andrade & Ascenso Ferreira e Stella Griz Ferreira – 1926-1944**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2012.

⁶⁴⁸ O título da conferência ocorrida em 9 de novembro de 1925 era “Revelação do Brasil pela poesia moderna”. O itinerário incluía, além de Recife, Porto Alegre e Fortaleza. Cf. **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 nov. 1925, p. 9.

⁶⁴⁹ ANDRADE, Mário de. **Clan do jaboti**: poesia. São Paulo: Oficinas Gráficas Eugenio Cupolo, 1927, p. 82.

mata silenciosa”, manifestações sonoras e musicais que já vinham sendo associadas à região nordestina, mais intensamente, desde a criação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, e da realização do Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926. *Catimbó* pretende ser a pintura sonora do sertão pernambucano, onde:

Blém... blém... blém... cantam os chocalhos
dos tristes bodes patriarcais.

E os guizos fininhos das ovelhinhas ternas:
dlim... dlim... dlim...

E o sino da igreja velha:
bão... bão... bão...⁶⁵⁰

“Catimbó”, poema que abre o livro, é a senha mágica, o chamamento encantatório para esse mundo sonoro. Inspirado no ritual de magia homônimo, de origem afro-indígena, sua sonoridade e suas personagens encantarão a Mário de Andrade, que buscará presenciar sessões do culto em sua viagem de 1928-29, as quais fará serem gravadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938. Assim como também fascinarão Cascudo, que incorporará como verbete “Catimbó” em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, em 1954⁶⁵¹.

Justapostas, estas duas obras expressam, ainda, a disputa entre o modernismo e o regionalismo tradicionalista em torno do que seria uma sonoridade nacional. Localizável entre os movimentos regionalista e tradicionalista de Recife e o modernista de São Paulo, escrevendo no encontro dessas duas maneiras concorrentes de pensar a nação a partir da década de 1920, Ascenso Ferreira buscava, como muitos autores de seu tempo, dizer uma verdade definitiva para o Brasil e, dentro dele, para o Nordeste.

Mário de Andrade logo reconhece a importância de Ascenso Ferreira para os seus planos de mapeamento sonoro do país: “Você compreende que é um trabalho penosíssimo e cheio de dificuldades quase intransponíveis, às vezes devido a não haver nada feito até agora. Careço que toda gente me ajude.”⁶⁵² Assim, apresentando um projeto seu como se fosse da nação, ao qual a adesão de Ascenso, menos que um favor, seria uma obrigação, Mário exige: “O que eu

⁶⁵⁰ FERNANDO, Jorge; FERREIRA, Ascenso. **Dois poetas do Nordeste**. (Coleção Aspectos). Brasília/DF: Editora do Ministério da Educação e Cultura, 1964, p. 37.

⁶⁵¹ Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984 [1954], (Clássicos da Cultura Brasileira, 4).

⁶⁵² ANDRADE, Mário de. In: INOJOSA, Joaquim. **O movimento modernista em Pernambuco**, v. 3. Rio de Janeiro: Guanabara, 1969, p. 336.

quero é isto: [...] todas as cantigas e danças nossas que você conhecer”⁶⁵³. “Nossas”, isto é, não de Recife, ou Pernambuco.

Ascenso Ferreira, até pelo interesse em manter uma relação de proximidade com o principal nome modernista de então, acederá. E assim, muito da escuta de Mário de Andrade, da cartografia auditiva traçada por ele em *O turista aprendiz*, ao menos em sua passagem por Recife, nasce de seu encontro com o poeta pernambucano. Dele, Mário incorporaria a glotonaria e o amor pelo engenho. A imagem que utiliza para descrever o amigo recifense, é sugestiva: “tem sede, bebe, tem fome come o que tem e o que não tem até não poder mais [...] está empazinado e bebe dois copos de água de coco gelada e bebe um café por cima.”⁶⁵⁴

Aquele que escrevia sobre a “fartura espetaculosa dos coronéis”, o “poeta dos engenhos e das casas-grandes”⁶⁵⁵, como foi chamado a título de nobreza, ou um dos “Três meninos de engenho”⁶⁵⁶, ao lado de José Lins do Rego e Antônio Maria⁶⁵⁷, tecerá em sua obra um arquivo sonoro à parte para o Nordeste. Em 1951, quando publica uma coletânea de seus três livros anteriormente lançados, Ascenso Ferreira faz acompanhar cada exemplar de um disco duplo com a própria voz gravada narrando os poemas. A edição trazia ainda a réplica de um trecho de partitura assinada por Heitor Villa-Lobos, onde o compositor prometia um “futuro Trem de Alagoas”, sugerindo o projeto de musicar o poema homônimo presente no livro. Do poeta glutão, parecia não mais caber a adiposidade sonora nas páginas escritas, precisando fazê-las escorrer pelos sulcos do disco.⁶⁵⁸

Em *Cana Caiana*, livro publicado em 1941, e cujo título homenageia uma das variedades de cana-de-açúcar, o poema “Os engenhos de minha terra” trazia os nomes dos banguês do município de Palmares. Lá nascera o poeta, ficara órfão aos sete anos e fora trabalhar com o padrinho de batismo, proprietário do engenho Japaranduba. Aqueles nomes, gritados sonoramente em versos, “– Esperança!/ – Estrela d’Alva!/ – Flor do Bosque!/ – Bom-Mirar!”,

⁶⁵³ Ibidem.

⁶⁵⁴ ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 223.

⁶⁵⁵ Cf. LUNA, Luiz. O poeta folclórico da cana-de-açúcar. In: **Brazil Açucareiro**, n. 2, ago. 1968, pp. 116-124.

⁶⁵⁶ CAMPOS, Renato Carneiro. Três meninos de engenho: Ascenso Ferreira, José Lins do Rêgo e Antônio Maria. In: **Brazil Açucareiro**, n. 2, ago. 1968, pp. 63-65.

⁶⁵⁷ Antônio Maria de Araújo Moraes, cronista, jornalista e compositor brasileiro, em trajetória semelhante às de Ascenso Ferreira e José Lins do Rêgo, ficou órfão quando criança, tendo ido morar com parentes proprietários de antigos banguês. Esse é o mote a partir do qual o autor do artigo citado na nota anterior tece uma narrativa saudosista em torno dos três personagens e o espaço dos engenhos. Para a posteridade, porém, Antônio Maria restará mais ligado à boemia do Rio de Janeiro, para onde se muda aos 19 anos, e onde trabalharia até o fim da vida.

⁶⁵⁸ Cf. FERREIRA, Ascenso. **Poemas: 1922-1949**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1951.

guardariam palavras mágicas, senhas para um outro tempo, outros sons, que também Mário de Andrade viria a amar:

Um trino... um trinado... um tropel de trovoadas...
e a tropa e os tropeiros trotando na estrada:

– Valo!
– Êh Andorinha!
– Ê Ventania!
– Ê...

“Meu Alazão é mesmo bom sem conta!
Quando ele aponta tudo tem temor...
A vorta é esta: nada me comove!
Trem, outomove, seja lá que for...”

Por uma ironia daquelas de que só a história é capaz, seria justamente a colisão de um “outomove” desgovernado que, em meados de 1975, co-moveria o busto de Ascenso Ferreira do pedestal instalado na praça do Apolo, no bairro do Recife, decapitando a imagem do poeta. O busto havia sido inaugurado em 8 de maio de 1969⁶⁵⁹, pelo então governador Nilo Coelho.⁶⁶⁰

Em sua passagem como turista aprendiz pelos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, em 1928-29, Mário de Andrade produz um *lugar de escuta* para si: o do musicólogo/etnógrafo que, vindo daquela que se pretende o centro político e cultural do país, São Paulo, legitimado por seu papel no movimento modernista e pela recente publicação de seu *Ensaio sobre a música brasileira*, 1928, deve ser atendido em sua fome de coleta. Apesar de se dizer “aprendiz”, de se colocar em posição de proximidade com o que ele considera ser o povo e a cultura popular do país, sua postura trai muito do sentimento de superioridade condescendente, existente do então “sul” com relação ao “norte”. E até por sua relação de amizade com seus anfitriões, membros da elite local, Mário de Andrade é tratado como uma

⁶⁵⁹ **Diário de Pernambuco**, Recife, 8 maio 1969, p. 3.

⁶⁶⁰ A cabeça de Ascenso Ferreira permanecerá quase cinco meses no calçamento, antes de o prefeito Antônio Farias determinar a “imediata” restauração do busto, em 17 de dezembro de 1975. Cf. **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 jul. 1975, p. 1. Ainda em novembro de 1969, ano de inauguração do busto, um outro veículo danificara a imagem, tendo desta vez sido recuperado mais rapidamente pela Secretaria de Obras e Serviços Públicos. É possível que no caso do segundo acidente, em 1975, a demora no reparo tenha motivo no transbordamento do rio Capibaribe, em 17 e 18 de julho daquele mesmo ano, que concentrara os esforços da prefeitura para a reparação dos estragos. Cf. **Diário de Pernambuco**, Recife, 30 nov. 1969, p. 3.

autoridade em visita, tendo a música servida como parte de um banquete⁶⁶¹ para seus ouvidos, sem esconder o desagrado de não ser atendido: “2 [de janeiro]. Todos os homens combinados de vir aqui em casa cantar, falharam estes três dias. Estou irritado [...]”.⁶⁶²

Assim, em 1928-29, o registro realizado da música dos cantadores é também o registro da distância entre o lugar social do cantador e o do intelectual. De um lado, o etnógrafo, musicólogo paulista, o timbre do piano – que utilizava para reconstruir as melodias cantadas, traduzindo na escala temperada da música ocidental os desafios dos cantadores – a legitimidade da escrita, a sala de estar da casa-grande; do outro, o canto sertanejo, visto e ouvido como pássaro selvagem, força pretensamente natural que a escrita legitimadora de Mário viria para capturar, ou “assentar”, nas palavras de um desses cantadores, como veremos adiante. Talvez, a relação de subserviência⁶⁶³ dos cantadores para com o turista aprendiz apareça de maneira mais clara justo a partir daquele que será, segundo Mário, o grande acontecimento de sua viagem ao Nordeste: o encontro com o coqueiro Chico Antônio, ocorrido no engenho Bom Jardim, propriedade de Antônio Bento de Araújo Lima, no município de Goianinha, Rio Grande do Norte, em 10 de janeiro de 1928, como anota o musicólogo em seu diário⁶⁶⁴.

Nascido por acidente em Araruna, Paraíba, em 1902 – sua mãe havia viajado àquele estado grávida apenas para o casamento do irmão – Antônio Bento sempre se considerou potiguar. Em seus escritos, revela profundo afeto pelo engenho Bom Jardim, de propriedade de seu pai, Manuel Otoni de Araújo Lima, membro da elite política da região, e onde passou sua infância e adolescência. Tendo feito seus estudos ginasiais em Natal, capital do Rio Grande do Norte, Antônio Bento emigra em 1920 para Recife, onde inicia a Faculdade de Direito. Após três anos, transfere seu curso para a Faculdade de Direito do Catete, no Rio de Janeiro, onde conclui seus estudos, em 1925. Absorvendo o ambiente urbano e multicultural do então Distrito Federal, e após mudar-se para São Paulo, passa a escrever crônicas musicais para o paulistano *Diário da Noite*. Por esta ocasião, conhece Mário de Andrade, também crítico musical no

⁶⁶¹ Não por acaso, *Banquete* é o título pensado por Mário para a obra que reuniria suas crônicas musicais, escritas semanalmente para o rodapé “Mundo Musical” da Folha da Manhã, de 1943 a 1945, ano de morte do escritor. O livro seria publicado postumamente, em 1978.

⁶⁶² ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 231.

⁶⁶³ Sobre a relação paternalista presente no processo de fabricação do folclore de da cultura ditas populares, cf. ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **“O morto vestido para um ato inaugural”**: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013.

⁶⁶⁴ ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 232. Os encontros entre Mário de Andrade e Chico Antônio se dão entre os dias 10 e 12 de janeiro de 1929, conforme anotações do musicólogo.

mesmo jornal.⁶⁶⁵

Trabalhando ambos como profissionais da escuta musical, Antônio Bento e Mário de Andrade nutrirão uma amizade, acima de tudo, auditiva, balizada pela paixão pela música: “Quando fui para Recife viajei com Antônio Bento. Voltando, agora em dezembro, encontrei-o e estivemos sempre juntos. Toninho traz umas cantigas deliciosas, mas todas de cor o que é um perigo.”⁶⁶⁶ Desde os primeiros contatos, nas conversas em mesas de bar, Mário busca extrair do novo amigo informações e melodias oriundas do Rio Grande do Norte e da Paraíba. Alguns trechos do material fornecido por Antônio Bento irão figurar nas páginas de *Macunaíma*, lançado em 1928. Além disso, um poema inteiro presente em seu livro *Clã do Jaboti*, não por acaso dedicado a Antônio Bento, intitulado “Coco do Major”, admite Mário sem qualquer pudor, foi “total e integralmente plagiado, como corte estrófico, somas silábicas e tônicas dos versos, de um coco norte-rio-grandense, ‘O vapor de seu Tertuliano’ [...], que o Antônio Bento me cantava”⁶⁶⁷.

Em 1927, após ser eleito para o cargo de deputado estadual, Antônio Bento retorna ao Rio Grande do Norte. É neste período quando ele, interessado pela música e pela voz de Chico Antônio, já conhecido na região por seu talento na cantoria, convida o cantador de coco para trabalhar como lavrador na roça de cana-de-açúcar do engenho Bom Jardim, prometendo-lhe especial proteção contra os sabidos maus tratos comuns a esta ocupação. A exemplo de Ascenso Ferreira, Antônio Bento estava inserido na rede de sociabilidades construída por Mário de Andrade para dar apoio em suas pesquisas no campo da cultura popular, segundo ele a pensava para o Nordeste. Junto com Cascudo, Antônio Bento seria os ouvidos de Mário na ausculta de uma dita música nordestina.

Nascido apenas dois anos após Antônio Bento, em 1904, e há apenas alguns quilômetros de Goianinha, em Côrte, na então localidade rural Vila Nova de Cuitezeiras, atual município de Pedro Velho, Francisco Antônio Moreira teria uma vida bem distinta. Filho de agricultores, único sobrevivente ao lado de cinco irmão mortos, Chico Antônio teria uma infância típica de toda criança pobre dos interiores rurais do Brasil, do início do século XX: exposto à violência no lar (e fora dele), sem acesso a sistemas de educação e saúde de qualidade, residindo em

⁶⁶⁵ Para dados biográficos de Antônio Bento, cf. BEDTCHÉ, Araceli Barros da Silva Jellmayer. **Antonio Bento e Romero Brest: o movimento abstrato como fluxo universal**. Tese (Doutorado-Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina). Universidade de São Paulo, 2016.

⁶⁶⁶ MORAES, Op. cit.

⁶⁶⁷ CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade: exílio no Rio**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. Edição do Kindle.

moradias precárias, e aprendendo desde cedo a viver de pequenos ganhos.⁶⁶⁸

Tendo frequentado a escola básica por alguns anos quando criança, nunca praticará a escrita. (Também daí, seu encantamento pelo escritor sentado atrás do piano, figura imponente que, naqueles dias e noites de janeiro de 1929, transformaria em letras e figuras de som tudo aquilo que Chico soava.) Ficarão conhecido pelo apreço à cachaça, hábito alcóolico desenvolvido provavelmente nos locais de boemia e divertimentos adultos, que começou a frequentar ainda na pré-adolescência. O apelo ao gosto etílico dos cantadores, ademais, fará parte da estratégia de muitos folcloristas na abordagem de artistas como Chico Antônio. O próprio Mário de Andrade não se constrange ao escrever sobre seu contato com o cantador: “Vem da terra, canta por cantar, por uma cachaça, por coisa nenhuma e passa uma noite cantando sem parada.”⁶⁶⁹

Se Chico Antônio se mostrou um “prodígio” na cantoria de cocos e desafios, foi porque desde criança se acostumou a habitar ambientes como feiras, festas, terreiros de samba, muitas vezes cantando noite adentro, desacompanhado dos pais. Ao contrário de autores que vimos abordando nesta tese, como Gustavo Barroso, Leonardo Mota, Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Adhemar Vidal, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, o próprio Mário de Andrade, e muitos outros, todos educados em liceus e escolas, a relação de Chico Antônio – e de tantos outros cantadores – com a música foi, além de afetiva, de sobrevivência.

Ainda hoje, mesmo em textos acadêmicos, percebe-se uma romantização dessa situação de carência, tomando como sendo natural em Chico Antônio a predisposição para a música, mas não para a formação escolar. Como se uma coisa impedisse a outra. Como se para bem cantar o Nordeste fosse preciso uma voz mais próxima do iletrismo, o que revela uma leitura acrítica da fala do cantador, que a partir de sua memória narra a incompletude de seus estudos como tendo sido uma opção e não aquilo que foi – a consequência de um processo contínuo de exclusão social.⁶⁷⁰

Ser nômade, que passara boa parte da vida vagando, “turistando” à sua maneira, entre as cidades do litoral, agreste e sertão da Paraíba, vivendo apenas do canto, Chico Antônio começara a trabalhar no canavial do Bom Jardim fazia, talvez, menos de um ano, quando foi chamado por Antônio Bento para cantar na presença de Mário de Andrade. Naquele período,

⁶⁶⁸ Para dados biográficos de Chico Antônio, cf. COSTA, Gilmar Benevides. **O canto sedutor de Chico Antônio**. Natal: EDUFRRN, 2004.

⁶⁶⁹ ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 315.

⁶⁷⁰ A antropóloga Gilmar Benevides Costa, por exemplo, em sua etnografia biográfica produzida para o cantador, assim escreve: “Desde criança Chico Antônio mostrou uma inclinação maior para o canto e para a dança do que para os estudos. Ele sentia que a natureza não pedia para que aprendesse a ler, ela pedia para que ele seguisse na vida cantando [...]”. Ver COSTA, Op. cit., p. 29.

portanto, um duplo processo de territorialização toma conta de Chico Antônio: o de sua força braçal, pelo engenho; e o de seu canto, por Mário de Andrade: “Passei o dia com Chico Antônio, conversando, grafando algumas das melodias que ele canta. Agora ele está de novo giragirando no coco e vou dedicar mais esta crônica a ele.”⁶⁷¹ Chico Antônio se torna, para Mário, a corporificação do canto que ele espera encontrar em sua viagem ao Nordeste: “Por aqui chamam de ‘coqueiro’ o cantador de ‘cocos’. Não se trata de vegetal não, se trata do homem mais cantador desse mundo: nordestino”⁶⁷².

A imagem de uma existência errante é apreendida por Mário para se tornar símbolo de uma região cujo conceito começava a se popularizar. Não à toa, é inspirado em Chico Antônio que Mário escreverá a série de crônicas *Vida de cantador*, publicada entre 19 de agosto e 23 de setembro de 1943, em sua coluna Mundo Musical, na *Folha da Manhã*, de São Paulo. Com o significativo subtítulo de “Lições”, elas propunham que o turista, antes “aprendiz”, após a recolha de sons em sua passagem pela região nordestina, e sua devida análise, estaria agora em posição de lecionar, de dizer uma verdade sobre o Nordeste e sua música.⁶⁷³

Naqueles textos, a identidade peregrina de Chico Antônio aparece domada na figura de representante do território Nordeste. Ele, que nunca se definira sob essa categoria, é apresentado como um “indivíduo nordestino”, alguém que, ao cantar, “improvisava a imensa alma nordestina renascida dentro dele”⁶⁷⁴, aquele em cujo canto multiplicavam-se “versos-feitos sobre sertão, despedidas, bois, amor e trabalhos de engenho, numa lucilação sobre-humana em que todo o Nordeste se expandia com Frigor.”⁶⁷⁵ Aquele, enfim, que, segundo Mário, fazia caber o Nordeste inteiro no seu cantar. Por meio da crônica, gênero literário que propõe a narração de uma série de eventos organizados dentro de um dado recorte temporal, e tendo um personagem principal como fio condutor, Mário de Andrade faz a encenação de uma vida que teria como modelo a de Chico Antônio, promovendo a reunião de uma experiência fragmentada em uma linha de acontecimentos bem definida, para fazer equivaler àquele modelo a vida de todo cantador nordestino.

E a história que ele conta tem muito daquela já narrada por José Lins do Rego em *O moleque Ricardo*, publicado alguns anos antes, em 1935: a história do menino negro fugido do

⁶⁷¹ ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 317.

⁶⁷² Ibidem, p. 275.

⁶⁷³ “Agora eu vou cantar em seis lições a vida do cantador [...]” ANDRADE, Mário. Mundo musical. **Folha da Manhã**, São Paulo, 19 ago. 1943, p. 7.

⁶⁷⁴ Ibidem.

⁶⁷⁵ Ibidem.

trabalho na bagaceira do engenho, encantado com o chamado da cidade, com o canto da modernidade, que deveio também turista, ousou viver o estranho, flertar com o diferente, tornar-se proletário, amar um outro homem – no caso da personagem das crônicas, Chico Antônio vai a São Paulo para encontrar-se com o próprio Mário de Andrade, por quem teria se encantado durante sua passagem pelo Bom Jardim – para então, depois de humilhado e preso, retornar à terra do banguê, e morrer baleado.⁶⁷⁶

Como o moleque Ricardo de José Lins do Rego, o Chico Antônio inventado por Mário de Andrade também goza e sofre com a desterritorialização. Deixando também ele os domínios do engenho, vai de trem a São Paulo. Em lá chegando, esbarra nos transeuntes por não saber locomover-se no ritmo da metrópole, teme atravessar as ruas por causa dos automóveis, sorri quando não deve, encanta-se com as cores e as luzes das casas iluminadas, com os sons de buzinas e bondes, até ser posto para trabalhar como “colono” – isto é, migrante – em uma fazenda do meio rural paulista. Caindo de volta no trabalho braçal, agora porém, em uma terra distante, Chico Antônio arrefece em seus sonhos, e silencia, tornando-se afásico. No final da narrativa, como em *O moleque Ricardo*, Chico Antônio encontra seu caminho de volta para o engenho, apenas para nele morrer, o tórax trespassado por um chifre de touro bravio (no lugar de uma bala, como ocorre com Ricardo no romance de José Lins), em um misto de castigo e sina.⁶⁷⁷

A diferença é que, no texto escrito por Mário de Andrade, Chico Antônio não retorna realmente àquela que seria sua terra, o Nordeste. Mas ergue-a ali, no estado de São Paulo, através de sua voz, pelas linhas de seu canto. No momento em que entoa o aboio, pelo qual traz em ordem as reses desgarradas, Chico Antônio (a personagem das crônicas) descobre que habitar sua música é habitar o Nordeste; faz-se tangerino de si mesmo, desenhando pela voz seu caminho de volta ao engenho Bom Jardim, percebendo que justo quando lhe faltam as palavras, quando lhe falta abrigo, seu canto pode emergir para refazer a sua casa, um lugar que é seu na medida de sua música, que dita suas distâncias e aproximações, êxodos e pertencimentos, que reorganiza ausências e presenças na espessura do som: “E o cântico se ergueu mais lento, mais longo ainda, e os próprios bois de carro hipnotizados aos poucos deixaram de escarvar a terra, vieram saindo do curral pequeno, se ajuntar junto ao mourão do cantador.”⁶⁷⁸

⁶⁷⁶ Cf. REGO, José Lins do. **O moleque Ricardo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

⁶⁷⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. Mundo musical. **Folha da Manhã**, 19, 23 ago; 02, 09, 16, 23 set 1943.

⁶⁷⁸ Idem. **Folha da Manhã**, 23 set. 1943, p. 7.

Pela escrita de Mário de Andrade, a música de Chico Antônio é o monumento mais perfeito, o arquivo mais completo de uma sonoridade nordestina. Publicada em um momento em que as fronteiras do mundo pareciam se diluir, vazadas pelas tropas nazistas e aliadas; quando a imagem de mapas indicando a movimentação das forças em luta era uma imagem frequente nos jornais; quando o próprio Mário recentemente deixara o lugar de “exilado” no Rio de Janeiro, onde residira entre 1938 e 1941, por pressão do governo estadonovista⁶⁷⁹, a série *Vida de cantador* faz uma elegia do retorno, do erigir de um território, de um refúgio expressivo para si, de uma tatuagem na epiderme do caos através do canto.

Por outro lado, nos dez anos anteriores à publicação destas crônicas, o estado de São Paulo presenciara a entrada de migrantes brasileiros que superava a de imigrantes estrangeiros, pela primeira vez, desde finais do século XIX⁶⁸⁰. Assim, a série de textos assinada por Mário pode ser pensada como uma tentativa de manejo narrativo de um movimento recente que era a chegada massiva de migrantes nos últimos anos, à cidade de São Paulo, dos quais a maioria vinha de estados da região Nordeste. O canto do aboio se torna a imagem sonora, também, do desejo de controle, de redirecionamento daquela dispersão de corpos, como se a música se tornasse a garantia de que um dia, inevitavelmente, eles retornariam ao seu devido lugar. No canto de aboio de Chico Antônio, as ressonâncias políticas de uma cartografia em desconstrução; no roçar de sua linha melódica com a do moleque Ricardo – linhas de fuga e retorno – toda uma história aguardando ser escrita sobre a invenção de um imaginário retirante.⁶⁸¹

Sequestrado pelas linhas de um discurso que desconhece - o literário - atravessado que é por outras linguagens, por outros códigos, outros ritmos, Chico Antônio permanecerá, naquelas páginas, um estranho de si mesmo, a figura sonora de um espaço, o que nunca pretendeu ser. Da mesma maneira como seu canto e seu som foram, antes, transportados do regime oral para a pauta escrita, para o idioma erudito do musicólogo. Eis uma outra desterritorialização, que antecede àquela do personagem que deixa as terras do engenho para ir em busca dos parentes em São Paulo: a do próprio cantador Chico Antônio, tragado pelo espaço literário. Tornado matéria de expressão escrita, ele perde sua potência aural, sua existência lisa

⁶⁷⁹ Sobre o período de residência de Mário de Andrade no Rio de Janeiro, cf. CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade: exílio no Rio**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

⁶⁸⁰ Cf. BAENINGER, Rosana; BASSANEZI, Maria Sílvia C. Beozzo. Trajetória Demográfica no Estado de São Paulo, na capital e em outros municípios. Trabalho apresentado no **XV Encontro Nacional de Estudos Populacionais**, ABEP, realizado em Caxambú, MG – Brasil, de 18 a 22 de setembro de 2006.

⁶⁸¹ Sobre música, construção e fuga de territórios, cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1837 – Acerca do ritornello. In: _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 115-170.

de canto, improviso, para compor as estrias do texto, integrar as esquadrias do arquivo. Culpa não confessada nessas crônicas – serem também parte do inventário sonoro de Mário de Andrade, o repositório pensado pelo autor para abrigar o que seria o segredo musical nordestino.⁶⁸²

Ao final da primeira crônica, Mário reproduz na quase totalidade a cena de despedida entre ele e o cantador Chico Antônio, muito próximo da forma como ela aparece também nas anotações do *Turista aprendiz*, feitas em janeiro de 1929, após os dias de escuta e transcrição de sua música:

Na partida ele com o Boi Tungão se despede de mim e do nosso trabalho de maneira tão comovente que senti a chegada da lágrima. “Adeus sala, adeus piano, Adeus, tinta di screvê! Adeus, papé di assentá!” (assentar as músicas que ele cantava). De mim ele disse que quando eu chegasse na minha terra havia de não me esquecer nunca mais dele. E se por acaso eu voltasse por aqui, mandasse chamá-lo que ele vinha...⁶⁸³

Mas Chico Antônio não ouviria mais o chamado de Mário de Andrade, nem de qualquer outro “assentador” para suas melodias. Após suas visitas ao Bom Jardim, Mário não terá qualquer contato com o coqueiro. Tão pouco Antônio Bento, após ser defenestrado de seu cargo de deputado estadual pelo movimento de 1930, e mudar-se para o Rio de Janeiro, voltará a ver seu “protegido”⁶⁸⁴. Nenhum folclorista, etnógrafo ou especialista de qualquer tipo o mandará chamar para cantar na casa-grande por pelo menos cinquenta anos. Será preciso esperar a publicação de *O Turista Aprendiz*, em 1976, para que os olhos e ouvidos se voltem, mais uma vez para a arte do cantador.

Personagem de ao menos três livros de Mário de Andrade⁶⁸⁵, Chico Antônio morrerá sem saber ler ou escrever, em Canguaretama, interior do Rio Grande do Norte, em 1993. Na semana de sua morte, ocorria na capital um evento acadêmico em homenagem ao escritor e musicólogo paulistano que o teria “descoberto”. Viveria os últimos anos, como o fez a vida

⁶⁸² Sobre as capturas e apagamentos possíveis no gesto da escrita, cf. FOUCAULT, Michel. **O belo perigo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016

⁶⁸³ ANDRADE, Op. cit., p. 233.

⁶⁸⁴ No Rio de Janeiro, Antônio Bento construirá uma carreira bem-sucedida de crítico musical e nas artes plásticas, escrevendo para jornais como o *Diário Carioca*, onde mantém uma coluna diária de 1945 a 1965, e o *Última Hora*, de 1966 a 1970. Além disso, ocupará os cargos de Procurador Regional do Ministério do Trabalho, de setembro de 1941 a agosto de 1967, e de Diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre 1960 e 1962. Em janeiro de 1959, é convidado pelo Ministério de Estado da Educação e Cultura a integrar o conselho técnico do Museu Nacional de Belas Artes, e, de 1978 a 1980, torna-se integrante da Comissão Nacional de Artes Plásticas da Funarte.

⁶⁸⁵ *Os cocos*, *Vida de cantador* e *Café*, um romance inacabado.

inteira, à mercê de favores. Mesmo a pensão de Cr\$ 60 mil cruzeiros, que passa a receber do governo do Estado, a partir de 1983, até sua morte, é-lhe cedida por intermédio de Deífilo Gurgel, folclorista que, a partir da leitura de Mário, “redescobre” o cantador. Aquela mesma pensão o faria objeto de disputa entre membros da própria família, tendo seu corpo, envelhecido, fragilizado pelo reumatismo e quase cego, transportado de uma casa a outra de parentes, como um dia fora transladado o canto de sua voz para as páginas anotadas do etnógrafo Mário.⁶⁸⁶

Pensada a partir desse prisma, a fala de Chico Antônio, reproduzida por Mário de Andrade, sugere uma nota de fina ironia, que o polímata, do alto de sua petulância auditiva, não soube identificar: "Adeus sala, adeus piano, adeus tinta de escrever, adeus papel de assentar! [...] adeus luz de alumiar, adeus casa de alicerce e a honra deste lugar!..."⁶⁸⁷ Adeus, pois este claramente não era o seu lugar. Voltaria para o casebre feito de taipa, com teto de palha e chão de terra batida, iluminada à luz de lampião; iria voltar para o trabalho na roça, lavrando cana-de-açúcar para o engenho moer.

Ainda assim, Chico Antônio foi uma exceção; exemplo único dentre inúmeros outros que permaneceram silenciados, ignorados. Penso aqui no “negro Jimmy”, como é apresentado em *O turista aprendiz*, cantador de modinhas francesas ridicularizado por Mário de Andrade, em sua passagem pela Paraíba: “Pensava trabalhar muito, hoje porém não apareceu ninguém. Só o negro pernóstico Jimmy que me disse só cantar a Madelon. Foi esse que andou pela Europa e foi vendido escravo pra um negociante de Bombaim. Demos o fora nele.”⁶⁸⁸ Como faz Cascudo, Mário de Andrade recusa qualquer manifestação sonora que, produzida nos espaços que percorre, não se coadune com a imagem prévia que ele tem do que seria a música nordestina. Jimmy, nome estrangeirado, que deixou a senzala no Brasil para percorrer territórios europeus, e aprendeu a cantar música francesa, logo se torna alguém presunçoso para Mário, “ninguém” que mereça sua escuta. Por deixar o Brasil e aquilo que seria sua música, Jimmy teria perdido a autenticidade. Para os inventores de um arquivo sonoro do Nordeste, o canto sertanejo e nordestino só deveria ser escutado se viesse da senzala de engenho, da beira da rua, das casas de barro, da cozinha; só valeria a pena de ser anotado quando levasse de volta para um tempo passado, jamais, para a modernidade.

A petulância de Jimmy parecia maior ao turista aprendiz levando em conta que o próprio

⁶⁸⁶ Ver COSTA, Op. cit.

⁶⁸⁷ **Folha da Manhã**, São Paulo, 19 ago. 1943, p. 7.

⁶⁸⁸ ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 239.

Mário de Andrade, também negro, havia recusado os diversos convites de amigos, como Anita Mafalti, Tarsila Amaral, Oswald de Andrade e Evangelina Pereira de Souza, para visitar a capital francesa. Mário abria mão de ir a Paris, onde se encontravam muitos debandados do movimento modernista, para empreender suas viagens aos estados do Norte e Nordeste. O aprendiz não teria então condições financeiras de turistar em duas viagens, e desde a primeira troca de cartas com Cascudo, ficara tentado a conhecer o Rio Grande do Norte, além da Paraíba, Pernambuco e outros estados. A viagem do ano anterior, partindo do Rio de Janeiro, até o estado do Amazonas e o Peru, já o deixara abalado financeiramente. As últimas refeições haviam ocorrido às custas de empréstimos de amigos, principalmente de Olívia Penteado, a idealizadora do périplo.⁶⁸⁹

Em 1922, quando verte em poesia a experiência vivida no tempo de serviço militar, Mário já escrevia: “Como deve ser ridículo um negro passeando em Versalhes!”⁶⁹⁰ Talvez pensasse em si próprio, no racismo constante de que era vítima, racismo internalizado que o fazia sofrer; talvez fosse mesmo uma promessa disfarçada em poesia: de nunca permitir ser humilhado em terra de “brancos” como as europeias, sendo que já era o bastante no próprio país. Promessa que, aliás, cumpriria à risca.

Mas qual a matéria de expressão produzida naquelas notas de campo, qual a mais-valia sonora nascida desse encontro do etnógrafo com o cantador? O que, dessas linhas, desses contos, irá abrigar o arquivo, o que lhe dará, afinal, consistência? O que irá se materializar como expressão da ideia de tempo pensada por Mário de Andrade para a região Nordeste? Ouçamos um pouco da música registrada pela Missão de Pesquisas Folclóricas dez anos após essa primeira incursão do turista aprendiz. Talvez assim, possamos identificar no corpo do som os seus traços idealizados.

⁶⁸⁹ Cf. TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira**: biografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

⁶⁹⁰ ANDRADE, Mário. **O losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão**. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1926, s/p.

4.6 Canto e repetição (cocos, cantorias, carregadores, solos de viola, reisados, cabaçais)⁶⁹¹

Antes de tudo, o que se escuta nestes áudios é uma música reiterada, repisada, cujos motivos melódicos são repetidos por toda a sua extensão. Nos cocos, por exemplo, em geral, o cantador ou cantadora apresenta um desenho melódico inicial, que pode ser o equivalente a um verso de poucas palavras – como “Adeus, adeus amor” – ou uma pequena estrofe de três a quatro versos. Aquele será a baliza central da música, sempre retomado, à maneira de o refrão de uma canção popular, seguindo o esquema: verso cantado pelo solista-refrão em coro. Em alguns casos, apenas duas vozes se revezam na execução do verso e refrão.⁶⁹²

O canto dos carregadores de piano segue esta mesma estrutura. Até pela natureza do trabalho ao qual é associado, o caráter repetitivo se torna o cerne da música. Se o objetivo prático da música é sincronizar os passos dos carregadores durante o transporte do instrumento, cujo peso é apoiado, nos pescoços dos cantores, qualquer variação melódica, rítmica, seria uma força contrária, um vetor desviante de um esforço cuja direção deve ser a mesma, e contínua. Nesse caso, versos ainda mais curtos são alternados entre a voz que puxa o canto e o coro que irmana os trabalhadores. O instrumento de percussão se torna os corpos, cujos pés batendo no chão devem manter o mesmo ritmo.⁶⁹³

Nas cantorias dos violeiros, por sua vez, nas quais o cantador alterna entre a voz e o toque da viola, temos a mesma repetição de melodia, com raras variações, intercalados com o acorde único. Neste caso, as batidas com a mão no tampo da viola marcam o ritmo, funcionam

⁶⁹¹ Os parágrafos seguintes são uma descrição a partir da audição dos fonogramas 114-118, 120-121, 128-138, e 163-171, da série “Coco (Dança Coletiva)”, registrados pela equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas nos municípios de João Pessoa e Patos, na Paraíba; 142-153 da série “Solo Vila (Música Instrumental Pura)”, registrados nas proximidades do município de Puxinanã, Paraíba; 348-383, registrados no município de Sousa, Paraíba, e 458-493 da série “Reisado (Dança Dramática)”, registrados no município de Curema, Paraíba; 384-386 da série “Cabaçal (Dança Dramática)”, registrados no município de Sousa, Paraíba; e 29-52 da série “Carregadores de piano”, registrados no município de Recife, Pernambuco, todos presentes no Catálogo Histórico Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo.

⁶⁹² Ouvir a faixa 14 do CD-2 da Coleção “Missão de Pesquisas Folclóricas”, gravada pelo SESC São Paulo em 2006, com faixas selecionadas dentre os fonogramas arquivados na Discoteca Oneyda Alvarenga, e disponibilizada da plataforma YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=VGKVvv2qEsA>. Após acessar o link, é preciso clicar em cima da faixa contida na lista na descrição do vídeo.

⁶⁹³ Ouvir a faixa 7 do CD-1 da Coleção “Missão de Pesquisas Folclóricas”, gravada pelo SESC São Paulo em 2006, com faixas selecionadas dentre os fonogramas arquivados na Discoteca Oneyda Alvarenga, e disponibilizada da plataforma YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=B7oR88ykFgo&t=324s>. Após acessar o link, é preciso clicar em cima da faixa contida na lista na descrição do vídeo.

como suporte na manutenção do tempo pelo cantador, cuja apresentação pode vir a durar horas, de pé, em feiras, em festas, por ocasião dos longos desafios cantados.⁶⁹⁴

Nos solos de viola, quando geralmente dois instrumentistas tocam, um deles mantém o mesmo acorde durante toda a música, enquanto o outro executa uma melodia estruturada em dois ou três motivos, também repetidos do início ao fim. Talvez sejam nestes áudios onde mais se evidencia uma estética próxima do modalismo em música. O senso comum, ao ouvi-los, poderá associá-los a uma sonoridade medieval. Porém, é preciso cuidado no uso de termos como “modal” na definição de tais músicas transcritas por Mário de Andrade, em 1928-9, e registradas em meio fonográfico pela Missão de Pesquisas Folclóricas, dez anos depois. Se é verdade que a análise de suas melodias dá a reconhecer a existência de determinados *modos*, isto é, padrões de organização de suas notas de acordo com suas alturas, aquilo que o senso comum reconhece como “escala”, por outro lado, deve-se atentar para a espessura histórica da expressão “música modal”.

O modalismo vigorou como um sistema de modos (“escalas”) empregado pelos compositores, e pode ser rastreado na história da música ocidental, desde a antiga Grécia até seu período de maior desenvolvimento, na Europa dos séculos XV e XVI. Acioná-lo indiscriminadamente para caracterizar a música que pretensamente representaria a região Nordeste seria reafirmar o discurso que remete esta mesma região a um período pré-moderno, seja ao tempo da antiguidade grega, seja ao medieval.⁶⁹⁵

Os reisados, diferentemente, apresentam uma estrutura melódica mais próxima do tonalismo. Seus textos são construídos em cima de uma frase musical bem resolvida. Para o senso comum, elas soam como se cada verso cantado tivesse o início e um final melódicos bem definidos. (Diferente da melodia tocada nos solos de viola, por exemplo, onde é fácil para os ouvintes se perderem em seu fluxo ininterrupto.) Divididos, quase sempre, em duas partes, estas frases musicais – assim chamadas pois equivalem ao que seria a frase dentro de um parágrafo – são reiteradas a cada verso. Se imaginarmos sua melodia sem a presença da letra (não raro,

⁶⁹⁴ Ouvir a faixa 15 do CD-1 da Coleção “Missão de Pesquisas Folclóricas”, gravada pelo SESC São Paulo em 2006, com faixas selecionadas dentre os fonogramas arquivados na Discoteca Oneyda Alvarenga, e disponibilizada da plataforma YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=B7oR88ykFgo&t=324s>. Após acessar o link, é preciso clicar em cima da faixa contida na lista na descrição do vídeo.

⁶⁹⁵ Ouvir a faixa 8 do CD-2 da Coleção “Missão de Pesquisas Folclóricas”, gravada pelo SESC São Paulo em 2006, com faixas selecionadas dentre os fonogramas arquivados na Discoteca Oneyda Alvarenga, e disponibilizada da plataforma YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=VGKVvv2qEsA>. Sobre música modal, cf. KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. **Tonal harmony: with an introduction to post-tonal music**. New York, NY : McGraw-Hill Education, 2018. Após acessar o link, é preciso clicar em cima da faixa contida na lista na descrição do vídeo.

até esta é repetida, ou pouco varia), teremos a imagem sonora desta música: um texto construído de uma única frase.⁶⁹⁶

A audição dos cabaçais, de certa forma, proporciona esta última imagem sem que seja necessário aquele exercício de imaginação. Pois o que estas músicas apresentam são frases melódicas curtas tocadas na flauta (sem a presença da letra, portanto), sobre o acompanhamento percussivo de tambores. Tudo, desde as células rítmicas até as frases citadas, são repetidas à exaustão.⁶⁹⁷

Em todos esses exemplos acima, a insistência faz perder a percepção da cronologia musical, capturando as escutas em um *loop* infinito, em que não há mais diferença entre o tempo e o espaço, diluídos na presença absoluta do som. Além disso, a sensação tonal, em seu sentido musicológico, fica ameaçada. Uma noção fundamental para a determinação tonal é a de *desenvolvimento*. A tonalidade ou o tom musical é um sistema relacional, se estabelece pela combinação de acordes e melodias, e sua organização em estruturas internas à música. É no desdobramento harmônico interno das canções, isto é, nos caminhos tomados pelos acordes, suas mudanças, pausas, arremates, que pode ser afirmado o seu tom geral. Quando uma música não apresenta tais encadeamentos e alterações, quando repete à exaustão seus fragmentos de melodia, como estas registradas pela Missão de Pesquisas Folclóricas, a ideia de tonalidade desaparece. A música não é mais especificamente tonal ou modal, mas estabelece uma relação de fuga com o tonalismo e com o modalismo, não pertencendo necessariamente a um nem outro, pois feita de práticas das camadas populares, sem o apego teórico a sistemas de afinação e composição.

Têm-se, dessa maneira, a imagem de uma música sempiterna, sem início ou fim bem definidos. Não à toa, diversos fonogramas terminam em cortes bruscos ou com a aplicação do efeito *fade out*, quando o som está no seu volume original e começa a ser baixado lentamente até chegar ao silêncio completo. Este caráter reiterativo das músicas registradas pela Missão de Pesquisas Folclóricas é perceptível, inclusive, no cruzamento das diversas manifestações gravadas. Algumas melodias presentes nos fonogramas referentes a cocos são as mesmas

⁶⁹⁶ Ouvir faixa 27 do CD-3 da Coleção “Missão de Pesquisas Folclóricas”, gravada pelo SESC São Paulo em 2006, com faixas selecionadas dentre os fonogramas arquivados na Discoteca Oneyda Alvarenga, e disponibilizada da plataforma YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=AvnxXDb0zss&t=2795s>. Após acessar o link, é preciso clicar em cima da faixa contida na lista na descrição do vídeo.

⁶⁹⁷ Ouvir faixa 34 do CD-3 da Coleção “Missão de Pesquisas Folclóricas”, gravada pelo SESC São Paulo em 2006, com faixas selecionadas dentre os fonogramas arquivados na Discoteca Oneyda Alvarenga, e disponibilizada da plataforma YouTube em: <https://www.youtube.com/watch?v=AvnxXDb0zss&t=2795s>. Após acessar o link, é preciso clicar em cima da faixa contida na lista na descrição do vídeo.

ouvidas em alguns registros de aboio, o que revela um sistema de compartilhamento de material musical entre os vários gêneros, uma rede sonora que reaproveita motivos melódicos e rítmicos, característica de uma música feita com o mínimo de elementos, apenas as vozes e um instrumento de percussão – geralmente o ganzá, de origem indígena – refletindo a limitação de posses, estudo e as condições dos trabalhadores dos antigos engenhos, onde esse tipo musical surgira.

O próprio Mário de Andrade reconhece esse sistema de intercâmbio de melodias entre os diversos gêneros de música que pesquisa, quando afirma em uma “observação” anotada em uma de suas transcrições de coco, feitas durante sua estadia no Rio Grande do Norte, em 1928-9: “Neste coco sublime estão empregados motivos de aboio. É caracteristicamente um canto de trabalho.”⁶⁹⁸ Percepção que se repete em outros momentos:

Esta variante do ‘Lá morreu meu boi’, especialmente parecida com a versão de Pernambuco, mostra antes de mais nada que o canto é bem tradicional. E pela liberdade rítmica, aqui mais evidente, bem como pelo caráter da linha [melódica] demonstra que evidentemente se trata de um aboio.⁶⁹⁹

A música “folclórica” pensada para o Nordeste remeteria, portanto, a imagem sonora de um espaço atemporal, a-histórico, reposto à exaustão, reafirmado com as mesmas fórmulas melódicas, rítmicas e discursivas. Nordeste-canto a soar fora de toda mutação histórica. Regime auditivo que, a acreditarmos no passadismo de autores como Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, ou no modernismo de Mário de Andrade, ou ainda no regionalismo tradicionalista de Gilberto Freyre, deveria refletir um *regime de historicidade* próprio, um arranjo específico entre passado, presente e futuro, em que o Nordeste emergiria fechado às alternâncias históricas.

Se, como sugere François Hartog, articular passado, presente e futuro é um gesto fundamental para pensarmos a nós mesmos e o nosso lugar no mundo, então, ao escutarmos estes sons que, gravados há mais de oitenta anos continuam sendo ouvidos como aqueles a representarem uma dada região Nordeste, temos a impressão do sujeito nordestino como alguém alheio à linha temporal, pronto a ressurgir inalterado no curso da história, como personagem encantado de ópera wagneriana, ou elemento sonoro (melódico, rítmico, harmônico, timbrístico) a ser reinserido na história pela composição de uma música “artística”, erudita, composta para representar a nação. Se é na apreensão do tempo histórico, enquanto

⁶⁹⁸ “Boi Valeroso”, Rio Grande do Norte, Arquivo – IEB – USP MA-MMA-013-070.

⁶⁹⁹ Nota datilografada abaixo de anotação de uma melodia de “Bumba, Lá morreu meu boi”, no Ceará, Arquivo – IEB – USP MA-MMA-013-035.

unidade dotada de sentido, que uma dada sociedade, em uma dada época, concebe o próprio devir, então, os sons guardados na Discoteca Oneyda Alvarenga, afirmados como sons do Nordeste, ao desenharem uma música ausente de mudanças – seja no espaço de cada fonograma, seja no correr das décadas após seu arquivamento – constituem uma experiência musical do tempo em que as categorias do vivido e do porvir, da experiência e da expectativa, se diluem, borrados pela tinta pretensamente neutra do arquivo.⁷⁰⁰ Tudo soa como se, parafraseando João Cabral de Melo Neto, para habitar o Nordeste, é preciso se colocar na ponta da agulha que percorre aqueles discos de acetato, trilhando seus sulcos abertos, primeiro simbolicamente, por Mário de Andrade, em 1928-29, depois efetivamente pela equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938; isto é, só no interior de uma música pensada como sendo do passado.

4.7 O corpo do som

Segundo a maneira como é utilizado nesta tese, o conceito de *devir* implica fazer fluir um tempo no interior de outro tempo, encontrando as potências históricas de cada época, as figuras, os gestos que conectam um dado espaço em um dado período a um tempo histórico diverso⁷⁰¹. Se Mário de Andrade devém arquivo em sua passagem pelos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, é por ele cravar, nos meses de novembro de 1928 a fevereiro de 1929, os espinhos de outras temporalidades. (Como também o fazem Gustavo Barroso, na escrita de sua obra, e Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores*.) Operação que se percebe no registro de seus dias: “A gente desemboca, num passado evocador e segue mais ou menos assustado por aquelas ladeiras, ruas tortas, praças ocasionais [...]”⁷⁰²; mas também, e principalmente, da música que escuta. As indicações de andamento⁷⁰³ nas anotações das músicas que registra manualmente são a expressão dessa cumplicidade, desse encontro de temporalidades, enquanto são, também, a marca de suas diferenças.

⁷⁰⁰ Para pensar uma articulação entre música e experiência do tempo, cf. HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presenteísmo e experiências do tempo. São Paulo Autêntica, 2013; e cf. KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.

⁷⁰¹ Sobre o conceito de devir, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-114.

⁷⁰² ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 269.

⁷⁰³ Andamento é a indicação de velocidade que se imprime à execução de um trecho musical, assinalado em seu início.

Nas anotações durante sua estadia na região Nordeste, Mário de Andrade alterna entre a indicação precisa de valores metronômicos, e a utilização de termos gerais, como “largo”, “andantino”, “alegro”, para apontar a velocidade em que deveria ser executada a música transcrita.⁷⁰⁴ Mas ainda aqui, como acontece com as obras de Leonardo Mota e Gustavo Barroso, o som lhe escapa.

Por exemplo, quando faz o registro em notação musical de um coco, na cidade de Goianinha, Rio Grande do Norte, Mário de Andrade dá, como é de praxe na edição de partituras, a indicação exata do andamento da música, no caso, $\text{♩} = 96$. Porém, em uma nota escrita sob as linhas da pauta, ele nos alerta para o fato de que aquele valor serviria para apontar “apenas o movimento geral em que a peça deve ser conservada”, pois não haveria na performance que ele presenciara “nenhuma rudeza [precisão] rítmica”. A melodia seria cantada, segundo Mário, mais próxima da “naturalidade oratória”, fora, portanto, da rigidez metronômica musical, “apenas pouco mais musicalmente ritmada que o gregoriano”⁷⁰⁵. A analogia com o canto gregoriano feito na mesma anotação apenas relativiza ainda mais uma descrição que deveria ser, pretensamente, exata. Além de remeter, como de praxe, a música feita naqueles espaços para um tempo medieval, para uma práxis musical em que estaria ausente o senso de organização rítmica de pulso regular.⁷⁰⁶

Em várias anotações, Mário de Andrade abre mão de indicar o andamento, algumas vezes, preferindo uma explicação literal, esforço simbólico de uma escrita que não dá conta de traduzir as impressões auditivas. É o que acontece em uma anotação de um coco, escutado provavelmente no Rio Grande do Norte, em que acrescenta uma nota ao final, no pé da página: “O ritmo [andamento] da embolada é o mais cômodo possível, com naturalidade, sem pressa e desprezo absoluto pelo movimento igual dos compassos.”⁷⁰⁷

Aqui, podemos pensar o andamento, no sentido literal do termo, como um *andar com* a música. Ao imprimir uma marca de velocidade aos sons que anota, Mário de Andrade imprime

⁷⁰⁴ A partir do século XVIII, principalmente na escola italiana de composição, tornou-se comum a utilização de determinados termos para os diversos andamentos – *tardo* (lento), *presto* (rápido), *adagio*, *alegro*, etc. Além da velocidade, tais vocábulos indicavam o “caráter”, a “expressão” a ser buscada na interpretação da música. Com a invenção do metrônomo, no início do século seguinte, alguns compositores passaram a indicar precisamente a velocidade em que deveriam, segundo eles, serem tocadas suas peças musicais.

⁷⁰⁵ Catálogo de documentos. Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-013-052.

⁷⁰⁶ Sobre o surgimento da noção moderna de andamento, cf. CERVO, Dimitri. **Relação cronointervalar**: uma teoria para a estruturação do andamento musical. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.

⁷⁰⁷ Catálogo de documentos. Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-013-074.

o seu caminhar junto a eles, como em uma dança em que a escuta modernista encontra um tempo outro, que não é o seu, mas que lhe fascina; tempo onde “o pé assustado principia andando vagarento na areia mole”⁷⁰⁸. Contato temeroso de corpos, moles e rijos, para os quais é preciso inventar uma cama em comum. A notação musical de Mário pretende ser esta cama. E as notas que transcreve são suas pegadas no chão de areia mole onde, fascinado sob o céu de estrelas, ele penetra. Tempo codificado, tempo rememorado, tempo da música.

Em outro momento, em uma página com o título “Aboios”, escrita à mão, Mário de Andrade anota a linha melódica do que ele chama “Canto de trabalho”, com a referência ao local de coleta, “Ceará”. Curiosamente, Mário nunca pisara em terras do Ceará, nem ouvira o canto que aparece transcrito. Segundo informação anotada logo em seguida, o canto fora “registrado por mim, duma sra. Cearense”. Por sobre a linha melódica, escreve a indicação: “Andante melancólico”. Logo abaixo, como aquela indicação de andamento e as próprias figuras de som não dessem conta de transportar para o papel a melodia que lhe fora cantada, um texto, ocupando mais da metade da página, acrescenta uma explicação:

O aboio é um canto melancólico com que os sertanejos do nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais a e ô. [...] Não são propriamente sons que o vaqueiro produz nessas duas sílabas. São vozes orais aproximativamente sonoras como grafei, quanto a intervalo. Quase que um intervalo exato de quinta justa. Às vezes o intervalo inda é maior, sendo que é a segunda sílaba que se aprofunda mais.⁷⁰⁹

Aqui, Mário aproveita para emendar as informações enviadas por carta, não datada, em uma outra ocasião, por Ascenso Ferreira, fonte, portanto, supostamente segura: “Primeiro que tudo, aqui pelo **norte** não há aboiados: há aboio.”⁷¹⁰ [Grifo meu]

Curiosa dança de informações, esforço colossal de Mário de Andrade para nos dar sons que “não são propriamente sons”, notas que o são apenas “aproximativamente”, intervalos que são “quase que um intervalo”, expressando um canto, na verdade, nunca presenciado, que lhe foi repassado por outros ouvidos, além do que, escutado em uma região ora “nordeste”, ora “norte”, onde aliás “quase não há aboios”. Quando há, é “lá pro sertão fundo, Jatobá, Cabroró, Ouricuri, Exú”⁷¹¹, encontrados apenas em certos “núcleos sertanejos”, onde “aparece às vezes um vaqueiro aboiando”, descrito como se fosse espécie rara de bicho que se encontra de surpresa, sem esperança nem planejamento, não sendo “coisa de se chegar e encontrar quando

⁷⁰⁸ ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 279.

⁷⁰⁹ Catálogo de documentos. Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-013-009.

⁷¹⁰ Ibidem.

⁷¹¹ Ibidem.

se queira.” Música distante, remetido para longe no tempo e no espaço. Canto de difícil definição, que “varia de indivíduo para indivíduo”, o que, para Mário, é a deixa para puxar uma nota lateral, escrita posteriormente, à lápis, orientada verticalmente, na margem esquerda da folha, relacionando essa afirmação do amigo Ascenso à sua teoria individualista sobre o cantar brasileiro.

Em uma segunda tentativa de nos dar os sons do que seria o aboio nordestino, Mário de Andrade transcreve uma segunda melodia, segundo ele, agora cantada pelo próprio Ascenso Ferreira. Assim, uma segunda linha melódica aparece, após uma enxurrada de informações escritas, quase ao pé da página, desta vez com a indicação de andamento “Lento”, não se sabe em que medida diferente do “Andante melancólico” anterior. Novamente, lemos o alerta para uma transcrição que apenas “mais ou menos” remete aos sons escutados.⁷¹²

Assim, várias camadas de incerteza separam a escrita musical de Mário de Andrade dos sons que ele pretende representar. Documentos que falam mais de si que dos sons que busca arquivar. Música de caráter improvisativo, intuitivo, que Mário rotula como *fantasia*⁷¹³; música nômade, migrando entre o liso e o estriado, resistindo à captura pelo musicólogo, que as quer territorializadas, arquivadas. “Cada motivo, cada célula, surgia, desaparecia, tornava a aparecer, se repetia várias vezes seguidas, vinha uma só vez sem nunca mais se repetir, tudo sem uma ordem fixa pré-determinada.”⁷¹⁴ É notável o desespero de Mário, sua busca por autoafirmação, a necessidade de legitimar as próprias anotações, dar-lhes valor de documento, mesmo sabendo-as longe da música presenciada, reveladoras de sua decepção:

Estas curiosas melodias de flauta – antes elementos melódicos que melodias propriamente ditas – requeriam absolutamente registo fonográfico pra saírem absolutamente exatas. O que eu pererequei pra registrá-las!... E inda por cima pra atingir um resultado precário em que a registo dá elementos surgidos durante o toque e não a completa verdade. Desilusão inda maior tive eu quando depois de registrados estes elementos com paciência e fadiga, assisti ao ensaio dos cabocolinhos de Cruz de Alma [localidade de João Pessoa], com Marin da Flauta. A maioria das sutilizas registradas com exatidão do que ela tocara pra mim, desaparecia agora. Ou surgia apenas episodicamente no preludiar que antecedia ao movimento coreográfico.⁷¹⁵

⁷¹² Ibidem.

⁷¹³ Termo utilizado a partir da renascença para designar composições instrumentais cuja forma seria fruto unicamente da capacidade inventiva do músico. Até pelo menos o século XIX, a fantasia foi pensada como uma licença criativa para o compositor, podendo variar formalmente desde a improvisação livre até o uso padronizado de seções internas.

⁷¹⁴ Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-020-106.

⁷¹⁵ Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-020-110.

Nesta nota de trabalho, intitulada “Cabocolinhos da Paraíba”, escrita no anverso e verso de uma folha de fichário, lemos toda a angústia de Mário em confessar-se incapaz de realizar aquilo que, até então, parecia-lhe uma tarefa óbvia: capturar “a completa verdade”⁷¹⁶ de uma música e de uma sonoridade nordestinas. Para ele, os fragmentos sonoros que recolhe são vestígios de algo maior, uma “verdade musical” que abarcaria e explicaria, dando-lhe uma noção de conjunto, o que seria o universo musical da nação. Tarefa de envergadura gigantesca para o qual, percebe agora, sua escrita não basta. Muito do seu projeto de “registro fonográfica”⁷¹⁷ – que seria apenas realizado dez anos depois, com a vinda da Missão de Pesquisas Folclóricas a vários dos locais que ele então visita – nasce desse sentimento de fracasso inicial.

Vemo-lo resistir em seu intento. Percebemos seu esforço para autenticar aquelas notas desalentadoras. Ao reuni-las em um ensaio “Cabocolinhos”, cuja versão integraria a obra *Danças dramáticas do Brasil*, publicada postumamente por Oneyda Alvarenga em 1959, Mário de Andrade altera a redação do texto acima pelo menos duas vezes⁷¹⁸. Em uma primeira versão manuscrita do ensaio, o trecho: “Desilusão maior eu tive quando depois de registrados estes documentos”, ganha o aposto: “dados como perfeitamente certos pelos meus dois colaboradores e autenticados pelos meus amigos presentes, que sempre me serviram de conselheiros e juízes”⁷¹⁹. Um ar de autoridade legitima a escuta de Mário – palavras de ressonância jurídica: “conselheiros”, “juízes”, mas também afetiva: “colaboradores”, “amigos”. Estes outros ouvidos são agregados aos seus, como que para montar um *aparelho de captura sonora*, pequeno ainda, distante daquele que virá com a Missão em 1938, porém, com a potência suficiente para aquele instante, para realizar aquela tarefa inicial de apontar os locais de futura coleta dessa música, e sobrecodificá-la, impor a ela um outro regime de signos⁷²⁰ “Assim o 7º compasso que grafei

⁷¹⁶ Ibidem.

⁷¹⁷ Ibidem.

⁷¹⁸ No afã de tudo arquivar, Mário não terá tempo de analisar todos os frutos de sua “coleta”. Grande parte de seu material de pesquisa permanecerá sem a análise pretendida pelo musicólogo, e aquilo que pôde estudar das chamadas “manifestações populares” será publicado como fragmentos de uma obra maior nunca concluída em vida. A tarefa de organização desse material produzido caberá a Oneyda Alvarenga. Cf. CAROZZE, Valquíria Maroti. **A menina boba e a discoteca**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, 2012.

⁷¹⁹ Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-020-124.

⁷²⁰ Sobre aparelhos de captura do estado e máquinas de guerra, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 7.000 a.C. – Aparelho de captura. In. _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, vol 5. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 119-190.

em 3/4, realiza na verdade um 2/4 composto de duas tercinas exatas e mais uma colcheia valendo um terço de tercina.”⁷²¹

Na versão datiloscrita do mesmo ensaio, agora ajuntado de exemplos melódicos em notação musical, pequenos recortes do material transcrito em pentagramas musicais durante a viagem e passado a limpo posteriormente, com indicação do local de “coleta”, colados em espaços abertos no corpo do texto, Mário se mostra ainda insatisfeito com as referências dadas anteriormente para a ratificação de sua escuta. E tanto para dar espessura àquele espaço, feito de puro som, como para sinalar suas coordenadas, acha por bem acrescentar: “Desilusão maior eu tive quando depois de registrados estes documentos, dados como perfeitamente certos pelos meus dois colaboradores e autenticados pelos meus amigos **nordestinos** presentes [...]” [Grifo meu]⁷²².

Tudo funciona, nestes primeiros escritos, para capturar estes sons, dar-lhes regularidade – rítmica, harmônica, melódica, expressiva –, identificar suas tendências e constâncias, os elementos constitutivos de uma estética do cantar nordestino; estriar esta superfície sonora, cuja música furtiva, que desaparece e reaparece, desnorteia constantemente o etnógrafo Mário, desmancha o mapa que ele traça minucioso. “No prelúdio (mais propriamente ensaio que prelúdio...) apareciam os elementos diferenciais de cada peça, e linhas improvisatórias, sem fixidez, cheias de apoiaduras.”⁷²³ Linhas de errância, melodias que furam o território que Mário imagina para uma música nordestina, e o fazem buscar em outros lugares onde se apoiar para a manutenção de sua cartografia. A atenção que ele dá às *apoiaduras*⁷²⁴ é um pouco disso: a expressão de seu anseio por pontos de firmeza em um terreno que lhe parece cada vez mais movediço (“o pé assustado principia andando vagarento na areia mole”⁷²⁵).

Por todo o tempo naquelas anotações, estão a nomenclatura técnica, os termos europeus escritos com maiúsculas, designando aspectos de uma música em tudo avessa às classificações musicológicas, forjando a fragmentação analítica de um fazer musical nômade,

⁷²¹ Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-020-220.

⁷²² Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-020-129.

⁷²³ Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-020-128.

⁷²⁴ Ornamento musical que acrescenta uma nota, acima ou abaixo da nota “real”, deslocando o acento melódico – o apoio – para o tempo fraco seguinte. No momento de surgimento do termo, meados do século XVIII, a utilização típica da *appoggiatura* incidia sobre o tempo da nota principal, “roubando um pouco de sua duração”, mas ainda se apoiando nela. Daí a relação com o verbo *appoggiare* (do italiano, “apojar”). Apenas no século XIX, torna-se comum a execução da apoiatura *antes* do tempo da nota real, causando o efeito de deslocamento do acento melódico. Cf. Appoggiatura. In: Encyclopædia Britannica, Inc. Disponível em: <https://academic-eb-britannica.ez18.periodicos.capes.gov.br/levels/collegiate/article/appoggiatura/8083>. Acesso em: 27 dez. 2020.

⁷²⁵ ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, p. 279

compondo a estratégia pela qual Mário de Andrade vai tateando as músicas que escuta, buscando as formas minimamente reconhecíveis a partir de suas referências. “Os alemães chamam de ‘Ueberblasen’ a ação de falsear sons dum instrumento de sopro, obtendo assim sons harmônicos. Era esse processo que praticava sistematicamente o meu gaitista dos cabocolinhos.”⁷²⁶ Mário salta de ponto a ponto da música que escuta, sem encontrar em sua superfície lisa, escorregadia, lugar onde grudar suas patas de perereca, onde segurar-se com seus termos e conceitos eruditos (“O que eu pererequei pra registrá-las!...”). As melodias eram “antes elementos melódicos que melodias propriamente ditas”; o prelúdio, “antes Ensaio que Prelúdio”. Nada parecia se encaixar. Tudo trabalhava contra a exatidão do registro. A cada nota, a sonoridade daquela música se afastava mais: “As flautas eram imperfeitamente construídas, sem nenhuma noção acústica. [...] Daí a música não serem senão aproximativas.”⁷²⁷

Passado pouco mais de uma década, mantido o contato com Câmara Cascudo, de cuja companhia desfrutou em muitas daquelas sessões de coletas no Rio Grande do Norte, Mário de Andrade recebe de seu colega de exploração os estatutos da Sociedade Brasileira de Folclore, fundada por Cascudo, em 1941. Em carta datada de 27 de julho de 1942, Mário elogia a concepção da Sociedade e endossa as diretrizes apontadas no texto redigido. Só podemos imaginar sua reação ao ver o “confrade Cascudete” afirmar que “A virtude máxima do folclorista é a fidelidade”, que este nunca deveria “admitir a colaboração espontânea, inconsciente e poderosa da própria imaginação”, mas apenas “fixar talqualmente ouviu”. Seu trabalho, afinal, “é o de um fotógrafo sem o recurso dos retoques”, e durante seu trabalho de campo, no registro das músicas, é forçoso que “não pretenda facilitar o registro dos compassos modificando o andamento”, nem “consulte sua estética pessoal”⁷²⁸. Tudo aquilo que o amigo Mário fizera em sua passagem por aquelas localidades de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.

Mário de Andrade entra em devir-arquivo ao assumir com os sons que ouve uma relação de registro e de guarda; ao compor com eles uma zona de vizinhança, um acordo entre aqueles que cantam e aquele que anota – cantar para ser guardado, ouvir para registrar. O devir-arquivo

⁷²⁶ Nota de trabalho. Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-013-032.

⁷²⁷ Nota de trabalho. Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-013-035.

⁷²⁸ MORAES, Op. cit.

de Mário escorre pelos dedos, indo parar nas notas que faz da viagem, tentando agarrar a todo instante os afetos nos versos, canções, dizeres, imagens, painéis, tetos, murais, igrejas, quadros; tracejando linhas, desenhando colunas, grafando pautas musicais, na ânsia de armazenar tudo o que vê, o que cheira, o que prova, o que ouve. Suas anotações pululam em fragmentos no papel branco, pautado, pentagramado, quadriculado; folhas de blocos de notas, cadernos de música, fichários, calendários; folhas de papel jornal, papel sulfite, papel cartão, papel seda, papel carbono; papéis timbrados de hotéis, folhas de guardanapo, maços de cigarro, bordas de jornais; anotações feitas a lápis de tinta preta, vermelha, datilografadas, grifadas, riscadas, rasuradas, corrigidas, suprimidas, acrescidas; papéis dobrados, cortados, rasgados, picotados, perfurados por alfinete, marcados por cliques de metal, envelopados, colados uns sobre os outros; papéis de cor verde, azul, laranja, cinza; e sobre eles, frases curtas, truncadas, pronomes e preposições engolidas, marcas da escrita modernista sem dúvida, mas também sintoma de pressa, ânsia em deglutir tudo pela frente, deixar registradas todas as impressões, as afecções de seu corpo em contato com o espaço que adentrava. *Andamento do devir-arquivo.*

[illegible]

Figura 7: Desejo de arquivo que escapa da notação musical, escorre pelas margens, e não cabe no papel. Anotação de canto de coco realizada no engenho Bom Jardim, Rio Grande do Norte, em 02 de janeiro de 1929. Fonte: Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-013-090.

Sabe-se do método utilizado pela musicóloga Oneyda Alvarenga para classificar os documentos produzidos por Mário de Andrade, segundo as cores dos papéis grafados⁷²⁹. Mas não seria o caso, também, de pensar as marcas deixadas na sua superfície? Encontrar neles uma topologia dos afetos colhidos em campo? Adicionar tato a uma análise por demais ocular? Não seriam essas marcas vestígios de uma relação corporal de Mário com a música que ele tanto buscava? Ou antes o contrário, o retorno do reprimido, a emergência na pele do papel da corporeidade negada à música anotada? Sobre estes documentos, recai todo o peso do código acadêmico, da cobiça museológica. Nos vincos de sua massa celulósica, a efígie dos indivíduos como superfície de impressão do poder⁷³⁰.

Lembremos aqui a recusa da dor aos trabalhadores braçais, aos pobres e miseráveis, que no caso dos sertanejos é transformada em música. “Pra conduzir umas vacas, um percurso urbano curto, o vaqueiro de perto de casa, não desleixa o aboio. Os trabalhos pesados não se fazem sem cantiga, nem os leves!...”⁷³¹ Estratégia de dissimulação do corpo, abordagem racional e estética da música, renegação da dimensão carnal. Rito de passagem do mundo “popular” ao oficial, das práticas do cotidiano ao “folclórico”, estas primeiras anotações de Mário de Andrade durante sua estadia nos estados do Nordeste dizem muito mais de quem as anota do que do anotado, ele torna o *turista aprendiz* em etnógrafo. Elas traem a institucionalização da música, sua localização, categorização; e por contramolde, a disciplinarização das carnes, sua regularização e acobertamento⁷³².

Voltemos a Catolé do Rocha, na Paraíba. A data, anotada por Mário de Andrade em sua caderneta é 20 de janeiro de 1929. Lembremos do que se trata, pois os personagens já são nossos conhecidos: além de Mário, estão lá Câmara Cascudo e Antônio Bento. Desde o dia 18 daquele mês, percorrem os estados do Rio Grande do Norte e Paraíba, visitando de automóvel vários municípios em busca do que seriam as manifestações musicais populares e nordestinas. Ao findarem sua excursão, no dia 22, terão percorrido mais de mil quilômetros⁷³³. A cena já foi

⁷²⁹ Cf. ALVARENGA, Oneyda. Introdução. In: ANDRADE, Mário de. **As melodias do boi e outras peças**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

⁷³⁰ Cf. FARGE, Arlette. **Efusion y tormento. El relato de los cuerpos**: historia del pueblo en el siglo XVIII. Buenos Aires: Katz, 2008.

⁷³¹ ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, pp. 302-303.

⁷³² Sobre as táticas da sociedade disciplinar, cf. FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

⁷³³ A confiarmos na contagem de Cascudo, o total percorrido foi de 1.104 quilômetros, conforme ele intitulou a série de crônicas em que narra as aventuras vividas pelo trio de amigos, publicadas no jornal natalense *A República* entre os dias 28 de janeiro a 03 de fevereiro de 1929. Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. Diário dos 1.104

brevemente esboçada algumas páginas atrás. Enquanto prosseguem da cidade de Martins até Caicó, no Rio Grande do Norte, os viajantes fazem uma parada naquele município paraibano. Ao caminharem por locais de interesse para o turista aprendiz – igreja, capela, feiras – se deparam com a imagem de uma mulher idosa, sentada no chão, acompanhada de uma jovem portadora de deficiência física, deitada em cima de um carrinho de mão. Juntas, articulam uma estratégia de arrecadação de esmolas, pela qual o dinheiro depositado em uma cuia junto à jovem é repassado pela mesma à idosa, que de imediato principia a cantar. Esta cena impressiona Mário. Vejamos como ele a narra, dez anos depois, em uma das crônicas da série *O turista aprendiz*, publicada em 1939:

As moscas escolheram a boca da moça pra pousar. Quando atormentam por demais, a boba limpa a boca no ombro e recomeça babando e rindo. Não sabe falar, só sabe rir. As pernas são cordas vermelhas atiradas por aí, dentro do carrinho. Junto deste está uma velha sentada no chão, coberta quase a cara toda com o xale. Xale de lã! Quando a esmola cai na cuia, a boba pega o dinheiro depressa e dá pra velha. Então esta canta um “bendito” de gratidão. Tem a voz nítida e o bendito musicalmente é maravilhoso.⁷³⁴

Cascudo, escrevendo mais próximo ao ocorrido, talvez pressuroso de colher os frutos de sua excursão com o famoso modernista, publica sua versão do mesmo episódio em uma crônica de 03 de fevereiro de 1929. Referindo-se ao encontro com as duas personagens anônimas, descreve:

Num carrinho, trejeitando esgares, grunhe uma idiota surda-muda, paralítica. Junto, acororada, de cara tapada, a mãe do monstrozinho canta, esmolando. Toada melancólica cuja linha melódica, de simplicidade extrema, é maravilhosa de beleza sugestiva.⁷³⁵

Até onde pude apurar, nada indica que um relato parecido tenha sido elaborado por Antônio Bento. Como revela Mário de Andrade, o paulista parece mesmo o único interessado em registrar aquele episódio da viagem. “Meus companheiros queriam partir, o ambiente angustiava. Pedi-lhes apenas o momento de gravar a melodia em meu livro de notas. E partimos sem que nada houvesse.”⁷³⁶

klmts. **Imburana: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses**, v. 4, n. 8, 14 nov. 2014.

⁷³⁴ ANDRADE, Mário de. Op. Cit., p. 332.

⁷³⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. Diário dos 1.104 klmts. **Imburana: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses**, v. 4, n. 8, 14 nov. 2014.

⁷³⁶ ANDRADE, Mário de. Op. Cit., p. 447.

Detalhista, Mário de Andrade é condescende com a jovem: “traços até bonitos, dentadura linda” – como se, aos seus olhos de esteta, não bastasse a doença, e ela precisasse ser feia e desdentada⁷³⁷. Cascudo, por outro lado, escreve com sua crueza de sempre, ressoando o vocabulário eugênico, em consonância com o discurso integralista do período, utilizando termos que ouviremos ressoar ainda em *Vaqueiros e Cantadores*, depurando a “toada melancólica” da mãe do que chama de “grunhido” da jovem; a “maravilhosa beleza” do canto entoado pela idosa, do “monstrozinho”, como define a jovem. Em comum entre ambos, o retrato da música, a adjetivação vazia, como se os dois – somente eles – possuísem ouvidos capazes de extrair um fio de beleza de uma cena tão trágica, que valesse por todas as dores, que compensasse toda miséria.

Em 1940, por ocasião da passagem pelo Brasil do linguista americano Lorenzo Dow Turner, que esteve no país entre 1940 e 1941, pesquisando línguas africanas, Mário de Andrade participa de uma reunião em que Turner realiza a gravação de canções entoadas por ele, a escritora Raquel de Queiroz e a artística plástica Mary Ann Pedrosa. A música cantada por Mário é justamente aquela anotada por ele, em Catolé do Rocha, havia mais de dez anos. Solicitado que falasse um pouco sobre a melodia, o escritor explica:

Eu gravei uma canção de mendigo colhida por mim mesmo na zona do Catolé do Rocha, no sertão da Paraíba. Os mendigos do Brasil costumam sempre pedir esmolas cantando, principalmente pelo interior. Foi uma destas canções que eu cantei⁷³⁸.

Tendo a música que cantava alojada em uma categoria, “canção de mendigo”, desapossada até da voz, a senhora idosa, ao lado de sua companheira com deficiência, enfrenta um longo processo de apagamento, de silenciamento, em que primeiro suas carnes pobres, emagrecidas, depois o timbre de suas vozes, que aqui só podemos imaginar pois não chegaram a ser gravadas, desaparecem, até serem substituídas pela voz do próprio Mário de Andrade. De acordo com os conceitos de corpo e de música então projetados para a nação, ao longo da década de 1930, e ainda mais a partir do Estado Novo, com todo o seu discurso unificador, disciplinador, fazia sentido o expurgo daqueles seres. Na passagem de uma música, pensada de início nordestina, para uma música que deveria representar a nação, como era desde o início o

⁷³⁷ Aqui, restrinjo-me ao texto original anotado em caderneta de viagem, em janeiro de 1929, por expressar a reação de Mário à cena com menos elaboração que sua versão reescrita de 1939.

⁷³⁸ TONI, Flavio Camargo. Mário de Andrade, Rachel de Queiroz e Mary Pedrosa cantam para Lorenzo Dow Turner. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 61, ago. 2015, p. 244.

projeto de Mário, e, à sua maneira, o de Cascudo, os corpos velhos e doentes e as vozes daquele sertão paraibano não teriam lugar⁷³⁹.

Havia claramente, tanto em Mário de Andrade, quanto em Câmara Cascudo, um sentimento de superioridade frente àquelas pessoas que, a partir daquela excursão em conjunto, pelo interior dos estados do Rio Grande do Norte e Paraíba, apresentam em seus textos como sendo representantes não apenas do sertão nordestino, mas do próprio Brasil. De que outra forma se explicaria sua atitude, a naturalidade com que Mário se pensa no direito de, sem solicitar qualquer espécie de autorização, registrar a música daquela mulher, incorporá-la em seus escritos, os quais lhe renderão prestígio social e acadêmico, além de poder político, e até a entoá-la para a produção de um outro arquivo sonoro, produzido agora pelo pesquisador americano, em que sequer o nome ou o gênero da cantora original são citados? A conquista de um arquivo sonoro planejado para o Nordeste termina por se afirmar a partir da rasura do Outro, pelo seu desapossamento autoritário.

A viagem de Mário de Andrade aos estados do Nordeste é feita sob o signo da etnografia. Carrega, portanto, o perigo de uma tradução intersubjetiva, de soar pelos outros e a partir de seu ponto de escuta.⁷⁴⁰ Seu método consistia em fazer uma primeira anotação no calor da escuta, registrando em pauta: a melodia, a letra e quaisquer informações sobre a manifestação musical presenciada. A este registro, costumava juntar ainda notas sobre a performance em questão. Entravam aqui desde informações sobre o tipo de instrumento utilizado, e seus pretensos análogos de outras épocas e lugares, até referências a gravações em disco de exemplos de música com sonoridade aproximada, passando por definições de verbetes de dicionários e enciclopédias. Além das assertivas sem qualquer lastro comprobatório.

Um exemplo são os documentos reunidos sobre o que chama “cabocolinhos nordestinos”⁷⁴¹, produzidos entre 27 de janeiro e 7 de fevereiro de 1929, quando esteve na cidade da Paraíba (atual João Pessoa). Começa afirmando que “a lembrança dos índios é viva,

⁷³⁹ Sobre o lugar da cultura na passagem de carnes a corpos, cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. (MAIS)CULINOS: outras possibilidades de corpos e gêneros para as carnes sexuadas pela presença de um pênis. **Outros Tempos** (Online), v. 17, p. 260-281, 2020.

⁷⁴⁰ Cf. COMARROF, Jean; COMARROF, John. Etnografia e imaginação histórica. **Revista Proa**, 02(01), 2010, p. 01-72.

⁷⁴¹ Catálogo de documentos. Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-013-144.

incompreensivelmente viva, no povo nordestino”⁷⁴², sem indicar qualquer documentação neste sentido. Segue uma série de definições para a dança, incluindo citações de diversas fontes e autores, obras literárias, historiográficas, etnográficas, documentos jurídicos, entre as quais consta uma referência a Gustavo Barroso, ao seu livro *Ao som da viola*⁷⁴³.

Aqui, ainda estamos longe do método de “coleta”, com o preenchimento de fichas, que será adotado pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, baseado no curso ministrado por Dina Lévi-Strauss, dois anos antes para os técnicos integrantes. Mas já percebemos nas anotações de 1928-29 uma preocupação em identificar seus “colaboradores”, as pessoas que lhe “dão” os cantos que transcreve em suas folhas pentagramadas. É assim que ele apresenta, por exemplo, “Maria Madalena Pereira de Jesus, sertaneja pernambucana da Baixa Verde, mulata escura, de seus 50 anos, sabendo ler um bocado.”⁷⁴⁴ Anotando os dados que considera importantes para a compreensão da prática musical presenciada, Mário continua: “há 25 anos é ela que canta bois [melodias de Boi Bumbá] tirando as cantigas sentada ao lado da festa.” Como ainda não conta com as fichas preparadas com um espaço dedicado a informações sobre os músicos, todo esse trecho vem escrito dentro de um retângulo, traçado a lápis, no canto superior direito de uma das folhas pautadas, ocupando uma fração mínima da superfície do papel.

Quando passa a limpo suas anotações de campo, Mário omite o nome e a cor da pele da cantora, informando apenas que “todas as cantigas são tiradas pela Mestra, sentada junto da orquestrinha. As figuras não cantam, só dançam. E tudo se move aos apitos do Cavalo Marinho [...]”⁷⁴⁵. Assim, o corpo e a voz de Maria vão sumindo, como corda de instrumento tocada de leve, cujo som se extingue logo após, soterrada por palavras como “andantino”, símbolos gráficos como os de armaduras de clave, figuras de som e barras de compasso. Não teremos mais notícias dela. Encontraremos referências a “colaboradoras”, é verdade, sem sabermos tratar-se de Maria Madalena, ou outra personagem que sequer teve seu nome em algum momento anotado.

Após esses procedimentos de tradução, sobrecodificação, depuração, e depois de passada sua escrita a limpo, a análise dos cantos anotados por Mário de Andrade mostra

⁷⁴² Nota de trabalho. Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP. Código: MA-MMA-013-085.

⁷⁴³ Catálogo de documentos. Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, Arquivo - IEB - USP. Código: MA-MMA-020-160.

⁷⁴⁴ Catálogo de documentos. Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, Arquivo - IEB - USP. Código: MA-MMA-039-162

⁷⁴⁵ Catálogo de documentos. Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, Arquivo - IEB - USP. Código: MA-MMA-039-174

exemplos de frases musicais bem delimitadas, de configuração rítmica simples, tessitura estreita, não ultrapassando o espaço de uma oitava entre as notas mais graves e agudas. Tudo funcionando para a apresentação de uma ideia clara da música pensada para o Nordeste. Precisaremos esperar quase uma década para ouvirmos, esgueirando-se no espaço aberto pelos fonogramas da Missão de Pesquisas Folclóricas, aquelas vozes soarem novamente; irrompendo em pequenos levantes sonoros, atos de reconfiguração do arquivo, deslocamento da escuta, tirando a atenção daquilo que, para os técnicos de gravação, e para Mário de Andrade, seria o mais importante: seu canto⁷⁴⁶.

Pode-se ouvir um exemplo destes gestos de desobediência em um dos fonogramas de uma série com o título “Praiá (dança religiosa dos índios Pankararus)”. Os áudios foram registrados pela equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas na aldeia Brejo dos Padres, no município de Tacaratu, em Pernambuco. Na ocasião do registro, um grupo pertencente à comunidade dos indígenas Pankararu realiza performances de uma dança ritualística denominada “praiá”.

Os Pankararu haveriam se estabelecido naquela localidade em finais do século XVIII, pela atuação de missionários que, vindos do norte da Bahia, ali organizaram um aldeamento para a sua conversão – daí o nome da aldeia. Começaram sendo expulsos da região por eles antes ocupada, e depois reunidos pelos padres oratorianos para sua melhor organização e catequização. A visita da Missão à aldeia dos Pankararu acontece cerca de um ano após à instalação do primeiro posto, no local, do Serviço de Proteção ao Índio, em 1937. Dois anos após a gravação fonográfica, uma primeira demarcação de terras promovida por aquele órgão do governo federal lhes tomaria quase metade do território ocupado.⁷⁴⁷

Nos áudios do registro fonográfico⁷⁴⁸, realizado em 11 de março de 1938⁷⁴⁹, o maracá,

⁷⁴⁶ Para uma poética e uma política dos levantes, cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

⁷⁴⁷ Em 1949, tem início uma longa disputa jurídica com trabalhadores rurais, que atravessará as décadas de 1950 e 60, sem alcançar uma solução definitiva. A situação dos Pankararu é agravada em 1979 com a construção da hidrelétrica de Itaparica, desalojando famílias rurais que vêm se somar a outros posseiros que já disputavam posse dos povos indígenas. Ainda hoje, a Fundação Nacional do Índio, em conjunto com o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), trabalha pela desapropriação de terras e pela indenização aos indígenas. Sobre os Pankararu, cf. BATALHA, Valmir dos Santos. **Os rituais Pankararu: memória e resistência**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais – Antropologia). São Paulo: Pontifícia Universidade de São Paulo, 2017; e cf. Pankararu. **Ufpe** (Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade), 2003. Disponível em: <<https://www.ufpe.br/nepe/povos-indigenas/pankararu>>. Acesso em: 26 mai. 2021.

⁷⁴⁸ Os parágrafos seguintes são uma descrição a partir da audição dos fonogramas 108-112, da série “Praia (dança religiosa dos índios Pancarus)”, presentes no Catálogo Histórico Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo.

⁷⁴⁹ Cf. CARLINI, Op. cit., p. 88.

instrumento musical indígena, semelhante a um chocalho, principia a cerimônia com sua batida, no que é seguido por uma voz feminina que entoia uma melodia de poucas notas, repetida sem descanso. Algumas raras variações (elevações da voz, alterações nos motivos melódicos) sugerem um fazer improvisativo, cujo acúmulo com o passar dos anos deixou sua marca na estrutura da música tocada por aquele grupo. Seu canto não seria, portanto, tão imune ao tempo, como desejaram vários folcloristas. Ao contrário, as fórmulas rítmicas e melódicas executadas pelos músicos e pela cantora revelavam a memória sonora de uma prática anterior; um *arquivo antes do arquivo*.⁷⁵⁰

O maracá harmoniza o passo dos participantes do ritual, que batem os pés no chão, sonorizando ritmicamente a música. Forma-se, dessa forma, um imenso instrumento percussivo, materializado com os corpos indígenas. Vozes de timbre masculino irrompem num grito em uníssono, para serem na sequência seguidos por um misto de vozes com timbres, alturas e volumes diversos. A intenção parece ser a de irmanar os corpos, e para isso a música funciona como leito, com a voz principal servindo de manta (e de mantra) sobre a qual outros timbres vêm se abrigar: flauta, coros, gritos, grunhidos. Além disso, música é marcada por certa variedade rítmica, ora acelerando, ora retardando.

Em dado momento de um dos áudios, uma das vozes interrompe o canto para pigarrear. Escuta-se vozes ao fundo, em conversa paralela à música, talvez um grupo de curiosos diante da operação científica dirigida pelos visitantes e o seu maquinário; talvez a própria equipe da Missão, comentando a nova aquisição para seu conjunto de “documentos”, ou outro assunto qualquer. O canto é interrompido por algum motivo, e alguém (provavelmente da equipe técnica, pelo sotaque característico paulista) ordena: “Continua!”, em tom irritado⁷⁵¹. Tudo soa como se, no centro daquela cena arquivística, seus atores agissem cientes de sua natureza postiça; acordo velado pelo qual os cantores emulam uma música que deveria, pretensamente, ser dirigida a uma temporalidade divina, pois se trata de uma cerimônia religiosa, ao mesmo tempo que se adaptam ao tempo, isto é, ao conjunto de procedimentos da gravação.

Em outros fonogramas é possível escutar situações como esta, em que um dos técnicos da Missão de Pesquisas se dirige a alguma das pessoas que estão sendo gravadas, ou vice-versa, respectivamente, para coordenar o canto ou para pedir instruções sobre como executar a música

⁷⁵⁰ Para uma discussão sobre as memórias e os esquecimentos inerentes às práticas performáticas, e sua imiscuidade com o arquivo, cf. TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

⁷⁵¹ Fonogramas 108-112, “Praia (dança religiosa dos índios Pancarus)”, constantes no Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga.

para o registro.

Em sua passagem pelo município de Patos, na Paraíba, a equipe da Missão realiza o registro do canto de aboio, entoado por vaqueiros de uma fazenda local, a São José. A fazenda pertence a Miguel Satyro de Souza, pai do então prefeito de Patos, Clóvis Satyro, que junto com seu irmão, Ernâni Satyro, recebe os técnicos da missão e os auxilia no contato com os músicos populares. Ernâni Satyro ainda intermediou o contato entre os técnicos e Adhemar Vidal, estudioso do folclore, que de João Pessoa enviava instruções sobre onde encontrar outro grupo de músicos de interesse para registro pela Missão.

Os Satyro de Souza eram uma família de latifundiários e ocupantes de altos cargos políticos do sertão paraibano⁷⁵². Um documento produzido pelo Ministério de Agricultura, Indústria e Comércio em 1920 relaciona pelo menos sete propriedades pertencentes a seus membros⁷⁵³. A estas figuras, interessava somar à influência política o poder simbólico sobre a região, fazerem-se representantes também da cultura local, verem seus nomes associados ao da Missão de Pesquisas Folclóricas que estampava notícias em jornais de distribuição ampla, como o *Diário de Pernambuco*, além de jornais de São Paulo, do Distrito Federal e outros estados. Se o chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas, Luiz Saia, em entrevista concedida ao jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, poucas semanas antes da viagem ao Norte e Nordeste, afirma “estar esperançoso que a Parayba forneça abundante material no vasto campo da música, canto e danças populares tradicionais”⁷⁵⁴, os poderosos locais querem ser justamente as figuras a proporcionarem este “material”, acostumados que estão a possuírem quase tudo, até o corpo e o canto dos demais⁷⁵⁵.

É compreensível, pois, que além de servir de intermediário entre a equipe e os grupos populares, os Satyro conduzissem a Missão a fazer gravações de trabalhadores em fazendas de sua família, como a São José. É ali onde, segundo registro em fichas da equipe, foi realizado o registro fonográfico de três vaqueiros que naquela fazenda trabalhavam conduzindo o gado:

⁷⁵² Cf. FERNANDES, Flávio Sátiro. **Ernani Sátiro**: Ensaio biográfico e seleção de documentos e discursos. Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2011.

⁷⁵³ Além da fazenda São José, o documento aponta Miguel Satyro de Souza como proprietário da fazenda “Cruz”; e cita outros seis parentes, José, Antônio e Maria, Hermenegildo, Manoel e Joana Satyro de Souza, e suas respectivas propriedades, “Várzea de Sant’Anna”, “Água Fria”, “Corredor”, “Tronco” e “Melancias”. Cf. **Estabelecimentos ruraes recenseados no estado da parahyba**. Rio de Janeiro: Typografia da Estatística do Ministerio da Agricultura, Industria E Commercio, 1920.

⁷⁵⁴ **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 mar. 1938, p. 2.

⁷⁵⁵ Ernâni Satyro, além de conduzir músicos locais, como o violeiro José Criança, ao encontro da Missão de Pesquisas Folclóricas, também entregou à equipe cópias datilografadas – não se sabe como produzidas ou obtidas – de versos de desafios, repentis e toadas, cantados por violeiros da região. Cf. CARLINI, Op. cit.

Antônio Mendes, José Gomes Pereira (Zé Gago) e Joaquim Manuel de Souza⁷⁵⁶. Ao escutar-se o áudio de um desses fonogramas, infere-se que os cantos de aboio foram registrados fora do serviço, provavelmente para um melhor posicionamento dos microfones, pois em um dos fonogramas referentes à gravação de aboiadores, escuta-se um dos cantores, após finalizar um exemplo de aboio, dirigir-se à equipe: "Quer mais?"⁷⁵⁷ É possível perceber, para o vaqueiro, a mudança de sentido, a ressignificação que sofre seu canto ao ser transportado para o suporte material dos discos de acetato: se o aboio não é entoado para reunir as reses, se não está mais atrelado a uma tarefa prática de um serviço extenuante, como saber quando a melodia termina?

Ainda por intermédio dos irmãos Clóvis e Ernâni Satyro, a equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas continua realizando o registro de outras manifestações musicais populares no município de Patos. Alguns deles são de um grupo de dança, que performatiza para os técnicos de gravação uma apresentação de bumba-meu-boi. Em um dos fonogramas⁷⁵⁸, enquanto são realizados os passos e a música, pode-se ouvir o seguinte diálogo que soa paralelo: "Já tá pegando? E o boi não chegou." Em outro momento de registro, agora no município de Itabaiana, também na Paraíba, com uma cantora não identificada, após esta finalizar uma cantiga, pode-se ouvir o seguinte diálogo, que se dá entre ela e um dos técnicos: "- Cante./ - A mesma toada, ou outra?/ - Outra toada [...]"⁷⁵⁹. O nome da cantora é desconhecido. No catálogo fonográfico, estão identificados apenas o título da música, "Meus Irmãos De-Me Uma Esmola", e o gênero: "Canto de Pedinte". Com aquela voz típica de mando, que é possível ouvir durante o fonograma, dando ordens em tom autoritário, a equipe da Missão assume o mesmo lugar de prevalência ocupado por Mário de Andrade, dez anos antes, ao registrar em sua caderneta ainda de "turista aprendiz" a melodia entoada pela mulher idosa, e sua companheira com deficiência, no chão de Catolé do Rocha, quando o turista se pensa no direito de levar consigo – sem pedir licença – um dos poucos pertences que restava àquelas duas: a própria voz.

Estamos agora em Pombal, outro município paraibano. A equipe da Missão de Pesquisas Folclóricas realiza o registro fonográfico de algumas modinhas. A cantora novamente não é identificada. Em um dos áudios produzidos, ao final da música, a cantora alerta à equipe que

⁷⁵⁶ Cf. CARLINI, Op. cit, p. 103.

⁷⁵⁷ Fonogramas 154 a 162, "Aboios – Canto de trabalho", constantes no Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga.

⁷⁵⁸ Fonograma 217, "Bumba-meu-boi (Dança Dramática)", constante no Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga.

⁷⁵⁹ Fonograma 567, "Canto de Pedinte", constante no Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga.

havia feito um sinal para encerrar a gravação: "Inda falta." Ao que um dos técnicos responde: "Tá bem(?)"⁷⁶⁰, após o que a gravação continua. Na mesma localidade, é feito o registro de um grupo que realiza a dança de reis do Congo. No áudio, ouve-se o toque dos instrumentos, viola e ganzá⁷⁶¹, sem que o canto se inicie. Após alguns segundos o cantador pergunta: "Posso cantar?", ao que o técnico responde: "Pode." O cantor solta um verso e para, deixando soar apenas o ganzá, e o técnico: "Torne a cantar...". Mais um verso, mais uma pausa na voz. Permanecem soando apenas viola e ganzá. "É pra continuar de novo?"⁷⁶², pergunta o cantador. Tudo soa como se este cantador, a cantora de modinhas, e o etnógrafo que registra fonograficamente a ambos não operassem com o mesmo conceito de obra. Para aqueles músicos das camadas populares, início e fim não funcionam da mesma maneira, e um verso, uma fração da música bastaria para dar aos pesquisadores um sabor de sua sonoridade. Por esse motivo, vários exemplos dos fonogramas, a gravação é cortada subitamente.

O que nos mostram essas falas, além da preocupação com o registro o mais aproximado possível do que seria, para a Missão de Pesquisas Folclóricas e seus idealizadores, uma música popular nordestina, é uma relação de superioridade, quando não de franca arrogância – algo também perceptível na entonação das vozes - dos técnicos de gravação em relação aos músicos ditos populares. Postura, aliás, distante do fazer etnográfico, ao menos como este foi preconizado pelas lições de Dina Levi-Strauss, segundo as quais um mínimo de sociabilidade deveria ser compartilhada entre pesquisador e pesquisado. A sanha de tudo registrar, motivada pelo desejo de arquivo de Mário de Andrade, somada ao sentimento de presunção, típica das elites e seus intelectuais do Brasil de então, tornaram impossível uma melhor compreensão daquelas músicas que, capturadas pelos microfones e aparelhos registradores, adentravam o arquivo destituídas de seu significado e de seus sentidos – social, religioso, estético, político, carnal⁷⁶³.

Se nestes últimos fonogramas analisados, procurei descrever menos a música que interessava a Mário de Andrade e à Missão de Pesquisas Folclóricas, para, em seu lugar, atentar às falas não planejadas ou mesmo indesejada dos músicos, cantores e cantoras oriundas das camadas populares que os executa, é por buscar devolver a essas vozes um espaço mínimo de

⁷⁶⁰ Fonograma 290, "Modinha (Canto Puro Sem Dança)", constante no Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga.

⁷⁶¹ Espécie de chocalho utilizado pelos cantadores de coco para marcar o andamento da música.

⁷⁶² Fonograma 301, "Reis de congo", constante no Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga.

⁷⁶³ Cf. BRUMANA, Fernando Giobellina. Mario de Andrade y la misión de pesquisas folclóricas (1938): una etnografía que no fué. **Revista de Indias**, 2006, vol. LXVI, núm. 237, p. 545-572.

escuta, de lugar de sujeitos do próprio fazer musical. Ao contrário do instrumentista profissional, do produtor musical e todos os profissionais de estúdio, que trabalham para depurar a música de todo som indesejado, ao historiador deve encantar também os ruídos, as notas abafadas, assim como as ausências, os silêncios deliberados ou acidentais; para, a partir destes, pensar as práticas de poder que condicionam nossa experiência auditiva do mundo.

Conscientes ou não, aquelas falas incidentais, pronunciadas pelos cantores e cantoras fonografados pela Missão, invadiam o espaço documental, roubavam sorrateiros o tempo do arquivo – que se pretende eterno; usavam-no como suporte para a sua voz, para deixar, quem sabe, às gerações futuras, um pedaço de si. À sua maneira, conseguiram. Seus corpos-som, corpos negados, após turistarem junto com o conjunto documental da Discoteca Oneyda Alvarenga por vários bairros da capital paulista, invadiram, meio século depois, o Centro Cultural São Paulo, fazendo o arquivo emergir como dança e como transa de carnes, corpos e *corpus*. Foi com eles que fui ter em minha ida a São Paulo, no esforço de ouvir suas notas mais fracas, seus rumores paralelos, sua história e, quem sabe, suas possibilidades de futuro abortadas.

A concordarmos com Walter Benjamin, e se tomarmos como modelo uma de suas imagens produzidas para pensar o desafio imposto pela história⁷⁶⁴, estando constituído o arquivo – pelo etnógrafo, colecionador, ou arquivista de qualquer tipo – a tarefa do historiador passa a ser esta: acercar os ouvidos ao silêncio do passado, e junto a ele emitir algumas notas com a própria voz, para, talvez com alguma sorte, encontrar a frequência exata que faça vibrar por simpatia os cantos e os gritos soterrados, e assim os deixar soar uma vez mais, emitindo seu chamado, nem que este seja apenas um interpelo, um gracejo de quem, em tendo quase nada, foi roubado em quase tudo: "Quer mais?"

⁷⁶⁴ Refiro-me aqui à metáfora imaginada por Walter Benjamin em sua obra *Passagens* por qual define o objetivo do historiador como sendo o de soprar as brasas ainda acesas sob as cinzas das batalhas, para assim fazê-las voltar a arder. Para outro uso desta imagem, cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

5 RESSONÂNCIAS NO ARQUIVO: METAMORFOSES RETIRANTES DE UM NORDESTE RETINENTE

São grandes árvores cobertas de lábios que se mexem, uns sobre os outros, deixando escapar magníficas melodias. Lá onde *Omama*, nos primeiros tempos, as plantou na terra, os cantos não param de surgir. É possível ouvi-los sucedendo-se sem fim, tão inumeráveis quanto as estrelas. Mal termina um canto e, muito rapidamente, começa outro.
(Davi Kopenawa, *Yanomami l'esprit de la forêt*)

A história da fabricação de um arquivo sonoro nordestino começa com os primeiros textos de Gustavo Barroso e Câmara Cascudo, ainda nas décadas de 1910 e 1920. Mesmo que, para esses autores, neste momento, o conceito de Nordeste ainda não estivesse completamente formado, e que eles ainda nomeassem aquele espaço imaginado de “sertão” e “norte”, tais obras serão articuladas com a ideia de um espaço físico e cultural nordestino a ser desenvolvido nas décadas seguintes, marcadamente a partir da fundação do Movimento Regionalista dirigido por Gilberto Freyre, em 1924. O traçado dessa história ganha outros contornos com as anotações produzidas por Mário de Andrade, em sua passagem pelos estados de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, entre 1928-29.

As imagens sonoras que nestas primeiras décadas do século XX se articulavam em torno da ideia de um espaço nordestino reverberam nas páginas do chamado romance de trinta, e vice-versa, tornando-se a própria noção de uma sonoridade e de uma musicalidade tidas como típicas do Nordeste, uma volta a mais no parafuso, isto é, uma faixa a mais de afeto na amarração da narrativa constituinte da ideia de uma territorialidade nordestina⁷⁶⁵. Na escrita de um romance intentando definir o que fosse um espaço nordestino, como vimos em José Lins do Rego, a música se torna um elemento a mais de suas fronteiras. Ao final dos anos 1930, a Missão de Pesquisas Folclóricas, direcionada por Mário de Andrade para transformar em “documentos” os sons que ele relatara ter ouvido em sua visita a estados nordestinos, formata o primeiro *arquivo sonoro* material daquelas imagens narradas para o Nordeste desde o início do século. Por meio do esforço do Departamento Cultural de São Paulo, o registro fonográfico daquelas sonoridades e daquela música encontra abrigo institucional na Discoteca Municipal de São Paulo.

⁷⁶⁵ Referência ao romance de Henry James, *A outra volta do parafuso*. Cf. JAMES, Henry. **Lady Barberia; A outra volta do parafuso**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

Um longo caminho e várias camadas sonoras e de sentido, portanto, dão densidade ao arquivo de que trata esta tese. Tal arquivo, porém, não teria alcançado o público que alcançou, não teria gerado os afetos que gerou, não fosse a imensa produção de artistas e músicos que aquele mesmo imaginário auditivo mobilizou. Do processo de fabulação sonora de que venho tratando, a produção fonográfica destes artistas é uma outra face arquivística, o alter ego pop desse arquivo.

Se é verdade que gravações mais antigas, algumas da primeira década do século XX, são hoje apontadas como sendo os primórdios de uma "discografia nordestina", e se nestes exemplos se encontram alguns dos elementos sonoros, rítmicos, melódicos e harmônicos do que décadas depois será vinculado à uma música nordestina, também é um fato que a estes registros falta o principal: a ideia de Nordeste⁷⁶⁶. Para uma disseminação geral deste inventário sonoro tomado como nordestino, precisaremos aguardar tanto o momento em que o conceito de uma música e uma sonoridade nordestinas estejam formulados, preenchido pelas imagens que os capítulos anteriores desta tese tratam de analisar; como pelo período em que um público da rádio e um mercado fonográfico estejam estabelecidos para o consumir.

De uma maneira geral, as origens deste acervo sonoro mercadológico remontam às primeiras gravações produzidas no interior do que seria o próprio Nordeste, mais exatamente na cidade de Recife, Pernambuco, pelo selo Mocambo, da gravadora Rozenblit; além da produção de fora da região, localizada no Distrito Federal e direcionada pelo discurso oficial da Rádio Nacional, e representada pela produção fonográfica e radiofônica de Luiz Gonzaga. Cada qual à sua maneira, e em proporções distintas, estes dois polos de gravação e radiofonia vão concentrar aquela narrativa elaborada sobre o que seriam os sons e a música do Nordeste, tornando-se pontos de apoio para a reprodução e divulgação daquele imaginário sonoro.

Por outro lado, a bandeira do folclore, que mobilizara alguns dos autores tratados nos capítulos precedentes, como os elaboradores de uma sonoridade e uma musicalidade nordestinas, será levada adiante pelos integrantes do Movimento Folclórico. Se, como explico na *Intraudição* desta tese, não me foi possível visitar o acervo constituído em seus anos de atuação – principalmente, sua coleção sobre cantores que então se apresentavam como

⁷⁶⁶ Um exemplo disto pode ser encontrado no blogue de música *Outros Críticos*, em uma postagem de 20 de abril de 2017, intitulada “Por uma discografia nordestina: 1902-1919”. Partindo de uma pesquisa em arquivos diversos (bibliotecas, discotecas, websites) o autor pretende compor um panorama do que seria a “cultura musical nordestina”. Os exemplos dados, entretanto, referem-se a músicos que, ou não se identificavam como “nordestinos”, ou sequer eram nascidos em um período quando a região existia oficialmente, como é o caso de Xisto Bahia, Manuel Pedro dos Santos, o “bahiano”, Catulo da Paixão Cearense, João Pernambuco, e outros. Cf. Caçapa. Por uma discografia nordestina: 1902-1919. **Outros Críticos**, 20 abr. 2017. Disponível em: <https://outroscriticos.com/por-uma-discografia-nordestina-1902-1919/>. Acesso em: 08 jul. 2021.

nordestinos, além da discografia atribuída ao que seria o folclore do Nordeste – nem por isso ele deixa de figurar aqui como polo institucional de reverberação daqueles sons e daquela música, acionadas, na passagem das décadas 1940-50, para mobilizar a opinião pública no sentido da definição de uma identidade nacional.

Nos anos finais do recorte temporal coberto por esta tese, portanto, novos atores entram em cena, enquanto outros já conhecidos continuam a soar. As linhas melódicas dos discos, dos livros, das palestras, da rádio, do imenso dispositivo arquivístico pensado para abrigar o que seriam os sons do Nordeste, começam a se emaranhar cada vez mais, gerando ressonâncias transversais, causando encontros imprevistos. Este é o motivo da ideia que proponho neste capítulo: a de escuta desses ecos, da reverberação daqueles emblemas sonoros, delineados desde o início do século XX para representar a região nordestina, e que nas décadas seguintes passam a se repetir, assimilados agora com outros sentidos, presentes em outros suportes sógnicos, agentes de outras matérias de expressão, pelas quais aquele imaginário sonoro continua a tilintar. Como veremos adiante, do aboio à sanfona, da poesia à escultura, do Brasil à Occitânia, ele não deixa de soar. Suas vibrações se prolongam no tempo, agindo como um centro de gravidade, fazendo girar em torno de si novos artistas, novos enredos. Sobrevivem, dessa maneira, não como um “lugar-comum”, mas um *lugar-em-comum*, onde músicos, escritores, escultores, pintores, dançarinos, teatrólogos, poderão, nas décadas seguintes, erguer suas obras, em nome de um território estético, político, sonoro chamado Nordeste.

5.1 Ressonâncias de vinil I: a música de Luiz Gonzaga

Los hombres seremos en el paraíso... sonidos.
(Joaquín Rodrigo)

Voltemos a Mário de Andrade por um instante, mais especificamente à sua obra *Vida de cantador*, publicada como uma série de crônicas, em 1943, no jornal paulista *Folha da Manhã*. Como abordo no capítulo III, ali é narrada a saga de Chico Antônio, conhecido cantador de cocos, nomeado “nordestino” no texto, que migra do sertão da Paraíba para as terras de São Paulo, em busca de trabalho, mas também do amigo, o autor das crônicas, que deixara saudades em sua passagem como “turista aprendiz” pelo engenho do Bom Jardim, onde os dois se conheceram. Como vimos naquela história, em São Paulo, Chico encontra Mário, e encontra emprego como vaqueiro em uma fazenda do interior paulista. Mas se perde no caminho, longe

daquela que seria sua terra, o Nordeste, para apenas reencontrá-lo, através do canto de aboio, junto com a morte.

Cerca de três anos antes da publicação daquelas crônicas, em 1940, um outro músico vindo do povoado de Araripe, próximo ao município de Exu, no interior de um estado também da região Nordeste, Pernambuco, encontrava igualmente trabalho em uma fazenda do interior paulista. Seu nome era José Januário. Como Chico Antônio, aquela personagem de Mário de Andrade, José Januário vinha ao sul para encontrar trabalho e um amigo, na verdade, um irmão, que havia deixado a família dez anos antes. Este seu irmão sentara praça em um quartel do município de Fortaleza em 1930, e como soldado do Exército vagara por outras regiões do país, até estacionar no Rio de Janeiro, em 1939. De lá, deveria tomar um navio de volta para Exu. Mas aconteceu de experimentar as ruas noturnas do então Distrito Federal, e viver a sua imensa usina sonora. Mais que isso: ousou fazer parte de sua engrenagem. Seu nome era Luiz Gonzaga.

Luiz Gonzaga e seu irmão, José Januário, por caminhos diversos, integraram o movimento migratório, que já acontecia desde a década de 1930, e que se acentuará a partir de 1950, de pessoas saídas de estados da região Nordeste, em direção às cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. De certa forma, suas vidas tinham algo de semelhante com a história contada em *Vida de cantador*. Porém, apesar de assumir seu lugar de migrante, Luiz Gonzaga, ao contrário da personagem imaginada por Mário de Andrade, tomará também o lugar de lecionador, daquele que teria a autoridade para ensinar sobre o que seria a música e a vida dos sertanejos nordestinos: “Eu vou mostrar pra vocês como se dança o baião.”⁷⁶⁷ E também, diferente daquele texto de Mário, sua obra seria direcionada não apenas para uma classe letrada e de aficionados pelo que seria a cultura nordestina, mas para o próprio grupo de migrantes que – como ele, o irmão, e mais tarde toda a família – viria em busca de trabalho e de outros sonhos naquelas metrópoles.

Luiz Gonzaga é o primeiro grande acontecimento inovador na experiência social de uma música chamada nordestina. Através de seus discos, de sua presença na rádio, de suas apresentações artísticas, um público saído, notadamente das camadas populares, em especial dos grupos de migrantes, se formará em torno da ideia de uma sonoridade e uma musicalidade nordestinas. Talvez por ser também ele um migrante no Distrito Federal, vindo do “Norte”, como também se autodenominaram ao menos em suas primeiras obras, Gustavo Barroso e Câmara Cascudo, Luiz Gonzaga também assume o discurso do sertão nortista, que depois dirá

⁷⁶⁷ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Juazeiro/ Baião**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1949. Disco de 78 RPM.

nordestino, como reduto de uma sonoridade pré-moderna, de um silêncio perdido com a civilização urbana, que apenas ele, agora, possuiria o dom de invocar.

O contexto é outro e Gonzaga não é, como outrora foram aqueles folcloristas, um autor filho das classes abastadas, em busca de afirmação na sociedade beletrista do Rio de Janeiro. Também diferente daqueles, não passa a frequentar a sofisticada rua do Ouvidor, localização, na primeira metade do século XX, das principais editoras e pontos de encontro dos escritores, além de diversas casas comerciais, do desejo de consumo e de europeização da elite carioca. Mas passa a habitar a região do Mangue, zona portuária, movimentada pela passagem de marinheiros, pelo trabalho dos estivadores, clientela mesclada para a qual funcionavam *dancings*, cafés, cabarés, gafieiras. Ali, aconteciam as “festas de sons” da conhecida casa da Tia Ciata, espaço em que se cruzavam praticantes da macumba, pais-de-santo, músicos de samba e batucada, além boêmios de todo tipo⁷⁶⁸.

Além disso, a área do Mangue era considerada “perigosa” pelas autoridades policiais, pela concentração dos capoeiras, com sua música e sua dança⁷⁶⁹. Era ainda o espaço para o diálogo musicado dos “chorões”, residentes das suas redondezas, com seus violões, cavaquinhos, pandeiros e reco-reco, e das casas de candomblé. Geografia de ruas e de sons transversais⁷⁷⁰, onde o alarido do chamado das prostitutas, e a súplica dos pedintes competiam com os apitos estridentes da polícia repressora⁷⁷¹. Lugar tomado e *tramado* por sonoridades heterogêneas, no qual vinham se cruzar os hábitos sonoro-musicais de uma população negra, descendente dos africanos escravizados saídos da Bahia, cujo fluxo aumentara com a Abolição e que foi encontrar trabalho no cais do porto; lugar embalado, ainda, com a música de feição

⁷⁶⁸ Cf. MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

⁷⁶⁹ Cf. BARBOSA, Suzana Corrêa. **“Peças fora da engrenagem”**: capoeiras, lei e repressão na cidade do Rio de Janeiro (1920-1940). Dissertação (Mestrado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2014.

⁷⁷⁰ A região do Mangue do Rio de Janeiro, que hoje corresponde ao bairro da Cidade Nova, era cortada pelo Canal do Mangue, construído em meados do século XIX sobre aquela área pantanosa da cidade. De iniciativa de Irineu Evangelista de Sousa, o “barão de Mauá”, e pensado para drenar o terreno onde instalara uma fábrica de gás, foi posteriormente abandonado, para ser regularizado e prolongado pela Comissão de Melhoramentos do governo federal, obra que só foi finalizada em 1924. Em seu entorno, por volta de 1940, confluíam extensas e largas avenidas projetadas conforme as concepções urbanísticas europeias, e postas em prática pelo governo do prefeito Francisco Pereira Passos. Cf. BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical**: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

⁷⁷¹ Cf. ANDRADE, Oswald. **O santeiro do Mangue e outros poemas**. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1991, p. 66 e segs; e também SCHWARTZ, Jorge. Lasar Segall: um ponto de confluência de um itinerário afro-latino-americano nos anos 20. **Literatura e Sociedade**, 9(7), 2004, p. 196-222. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/25420>. Acesso em: 09 jun. 2021.

ocidental das camadas populares urbanas. Aonde, segundo poema de Manuel Bandeira, vinham bater com seu canto enfeitado até “as sereias de além-mar [ali] jogadas pela ressaca”⁷⁷².

No Mangue, primeiro em suas ruas, depois dentro das casas de show, é que Luiz Gonzaga inicia sua carreira musical. Apesar de citada constantemente, como dado biográfico, em trabalhos acadêmicos sobre Luiz Gonzaga, sua passagem profissional pela vida noturna do subúrbio carioca é pouco tomada como ponto de partida para a análise da sonoridade de sua música.

Em boa medida, isso se deve à própria narrativa elaborada pelo artista a partir da década de 1950. Neste momento, Gonzaga vai retomar a ideia de uma sonoridade nordestina como contraponto à ambiência sonora dos grandes centros urbanos. Este silêncio em contraposição à ruídosidade moderna, antes evocada nas obras das décadas de 1910-20 de Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, é apropriada, a partir da década de 1940, pela estética de Gonzaga. Porém, com uma diferença: Luiz Gonzaga será agora a “voz nordestina” que faria nascer aquela acústica pretensamente nordestina dentro do espaço urbano. É isso que fica claro no primeiro episódio da série *No mundo do baião*, que vai ao ar em dez de outubro de 1950, pela emissora da Rádio Nacional.

Naquele primeiro programa, um diálogo encenado entre o apresentador, Paulo Roberto, e o próprio Gonzaga – o fazendo o papel de um “carioca” – dá as coordenadas para a escuta que então se buscava fundar:

Paulo Roberto: Você, carioca! Você mesmo que escapou de morrer ainda agorinha debaixo daquele ônibus!

Carioca [Luiz Gonzaga]: Eu?!

Paulo Roberto: Sim! Você mesmo. Preste atenção: o que é que você está ouvindo além do ruído dos automóveis?

Carioca: A buzina dos ônibus.

Paulo Roberto: E além da buzina dos ônibus?

Carioca: A campainha dos bondes.

Paulo Roberto: Mais além, mais além... Além de todos esses violentos ruídos urbanos, você não ouve mais nada?

Carioca: Hein?! Não ouço.

Paulo Roberto: Pois além, muito além desses rumores, passando aquela serra, vencido aquele rio, depois daquele vale, há um homem simples tocando uma sanfoninha de 8 baixos [é tocada a introdução da música *Respeita Januário*, de Humberto Martins e Luiz Gonzaga] e há outro homem simples, cantando. O sanfoneiro existe de verdade! Chama-se Januário, e é pai de Luiz. E o cantor existe mesmo: é Luiz Gonzaga, filho de Januário.⁷⁷³

⁷⁷² BANDEIRA, Manuel. Mangue. In: **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, p. 209-10.

⁷⁷³ NO MUNDO DO BAIÃO. **Cancioneiro Royal**: Revelador das maravilhas da cantiga popular no Brasil. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 10 out. 1950. Programa de rádio.

Luiz Gonzaga seria, nesses termos, o guardião de uma sonoridade não urbana, pretensamente nordestina, e sua música seria a expressão mais legítima, o produto artístico mais fiel a esta ordem auditiva fundamental. Muito da bibliografia posterior construída em torno de sua figura irá reproduzir esse discurso de naturalização de uma dada sonoridade típica do Nordeste, em grande medida, partindo das mesmas imagens fabricadas pelos folcloristas, regionalistas, modernistas e romancistas entre as décadas 1910-1940.

Tomemos como exemplo a mais recente biografia de Gonzaga, escrita pela jornalista Dominique Dreyfus. A autora idealiza para o “menino Gonzaga” uma infância “regada a música”, que aliás, segundo afirma, seria “como [a] de qualquer sertanejo”⁷⁷⁴. Para tanto, cita o seu contato constante com as bandas de pífanos, a litania dos cegos de feira, a música das serestas, dos repentistas, dos violeiros, o canto dos aboiadores, aglutinando sonoridades e espacialidades diversas, como se o Nordeste fosse preenchido por uma ambiência auditiva uniforme, em que todos os timbres e todos os ritmos estivessem presentes a todo momento em todo lugar; ou, ainda, como se fosse natural que toda criança nascida no sertão de estados do Nordeste frequentasse obrigatoriamente lugares como feiras, serestas, bailes noturnos e as trilhas percorridas pelos vaqueiros e o gado das fazendas.

Não bastasse isso, para Dreyfus, no sertão nordestino,

Até a natureza era música. Havia o estridente e interminável ranger dos carros de boi, o chocalho do gado no pasto, o vento na caatinga, o arrulho da asa branca, da ribaçã, da rolinha, o canto do assum preto e, quando chovia, os coros das jias na escuridão da noite.⁷⁷⁵

Tudo aquilo, portanto, que aparecera, durante as décadas de 1930, nas páginas de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, nas obras de Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, na escrita “etnográfica” de Mário de Andrade. Muito da associação da obra de Luiz Gonzaga a elementos de uma pretensa “cultura sonora nordestina” será justificada por estudiosos através da reprodução do discurso literário, folclórico e etnográfico produzido por aqueles arquivistas iniciais. A fórmula geral seria: apresenta-se um elemento sonoro utilizado por Gonzaga na produção de seus discos; em seguida, demonstra-se pela fala de Cascudo, Andrade, ou pela citação de algum trecho literário de autores nordestinos, o pertencimento desse mesmo elemento a uma cultura dita nordestina.

⁷⁷⁴ DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 38.

⁷⁷⁵ Ibidem, p. 39.

Gonzaga seria produto, portanto, de uma “cultura acústica”, nascido em uma comunidade em que a força oral das palavras teria premência sobre a escrita, em que a “tradição” e os saberes em geral ressoariam e sobreviveriam nas falas e nas práticas sonoras dos seus habitantes.⁷⁷⁶ O Nordeste estaria coberto por esta cúpula sonora, trama invisível de sonoridades que afetaria tudo e todos. A música de Gonzaga seria, por esse viés, montada a partir de elementos extraídos do próprio espaço nordestino. Mas até aparecer, em 1950, como o representante deste território sonoro anteriormente imaginado para o Nordeste, Luiz Gonzaga iniciará sua carreira de músico instrumentista se aperfeiçoando na execução de ritmos e gêneros saídos do meio urbano.

Luiz Gonzaga foi, como músico da noite, um experimentador, um aglutinador de gêneros musicais diversos. Suas primeiras gravações lançadas no formato de discos de 78 RPM, a partir de 1941, revelam sua desenvoltura na interpretação de boleros, valsas, choros, sambas, frevos, marchas. Além disso, seu repertório incluía uma vasta gama de compositores, como Mário Lago, Ernesto Nazareth, Tito Ramos, Noel Rosa, Antônio Nássara, Eratóstenes Frazão, Francisco Reis, Mário Magalhães, Mário Lago, Vasco Gomes, Odette Duprat Fiuza, Carneiro Filho, Aristides Manuel Borges, entre outros, o que, por si só, já lhe rendia uma sonoridade matizada de idiomas e estilos musicais. Além disso, bem antes de definir o chamado “trio nordestino”, formado pela sanfona, a zabumba e o triângulo, Gonzaga soube harmonizar o timbre de seu instrumento, entre outros, com o violão, o violino, o bandolim, o cavaquinho, o piano e o baixo acústico.⁷⁷⁷

Assim, em meados da década de 1940, a linguagem musical de Luiz Gonzaga é majoritariamente saída dos gêneros em alta no Rio de Janeiro e outros centros urbanos. Sua música é nomádica, tanto nas letras, em que a elaboração de um espaço geográfico vaza constantemente o território da região Nordeste: “Eu já cantei no Pará/ Toquei sanfona em Belém/ Cantei lá no Ceará/ E sei o que me convém”⁷⁷⁸; quanto nas sonoridades agenciadas, nos

⁷⁷⁶ Cf. MORAES, Jonas Rodrigues de. “**Truce um triângulo no matulão [...] xote, maracatu e baião**”: a musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da identidade “nordestina”. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

⁷⁷⁷ Ouvir, por exemplo, as faixas, *Segura a Polca*, *Nós queremos uma valsa*, ambas de 1941, *Apanhei-te Cavaquinho*, 1943, e *Madrileña*, de 1944. Todas lançadas pela gravadora RCA Victor, e disponíveis no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB): <https://immub.org/>.

⁷⁷⁸ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Juazeiro/ Baião**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1949. Disco de 78 RPM.

ritmos propostos por aquele que, apenas a partir de 1950 será chamado o “rei do baião”: “O calango veio de Minas/ Fui eu que mandei buscar”⁷⁷⁹; ou então: “O Macapá, Macapá, Macapá/ Esta dança tão gostosa que vei lá do Amapá!”⁷⁸⁰; ou ainda: “Ver carreteiro na estrada passar/ E o gaitero sua gaita tocar/ Ver campos verdes cobertos de azul/ Isto só indo ao Rio Grande do Sul”⁷⁸¹.

É significativo que o termo “Nordeste” ou seus derivados não apareçam em nenhuma de suas músicas gravadas até pelo menos 1953, quando, na faixa *Vozes da seca*, composta em parceria com Zé Dantas, o tema da seca aparece associado à figura dos “nordestinos”⁷⁸². Esta ausência se torna mais relevante haja vista o esforço de Gonzaga em conceituar sua música, desde os instrumentos que utiliza, até os ritmos que nomeia, em uma estratégia de afirmação constante de uma sonoridade que lhe seria própria⁷⁸³. Mesmo quando lança seu primeiro LP, com o título *A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga*, em 1956, apenas o título faz menção direta ao espaço nordestino. Aqui, é preciso levar em conta que no início o uso dos LPs como produtos comerciais, foi comum o uso de “coletâneas”, pois o fato de as gravações já estarem prontas diminuía o risco do prejuízo com um produto novo para o qual não se sabia ainda qual seria a resposta do público. Gonzaga, então, aproveita para repor a narrativa de sua música, abrigando gravações anteriores sob o rótulo do “Nordeste”⁷⁸⁴.

Mesmo, com o conceito de “Nordeste” já disseminado em 1940, Gonzaga utiliza em suas músicas, durante toda aquela década, as categorias de “norte” e “sertão” para localizar geograficamente sua obra. Além disso, é um admirador confesso de Zé do Norte, também músico, e apresentador de programas na Rádio Tupi, em que se tocava toadas sertanejas, emboladas e cocos. Este mesmo apresentador o convidará para trabalhar no programa *A hora sertaneja*, na Rádio Transmissora. Logo depois, Gonzaga passaria a trabalhar no programa

⁷⁷⁹ GONZAGA, Luiz; PORTELA, Jorge. Balanço do Calango. In: GONZAGA, Luiz. **Balanço do Calango/ Coração de mulher**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1947. Disco de 78 RPM.

⁷⁸⁰ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Macapá. In: GONZAGA, Luiz. **Macapá/ Boiadeiro**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM.

⁷⁸¹ RODRIGUES, Lupicínio. Jardim da saudade. In: GONZAGA, Luiz. **Jardim da saudade/ Marabaixo**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.

⁷⁸² GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. Vozes da seca. In: GONZAGA, Luiz. **Vozes da seca/ ABC do sertão**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1953. Disco de 78 RPM.

⁷⁸³ Ouvir, por exemplo, as faixas *Seridó*, 1949, *Dezessete léguas e meia*, 1950, e *Toca sanfoneiro*, 1952, todas lançadas pela gravadora RCA Victor, e disponíveis no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB): <https://immub.org/>.

⁷⁸⁴ Cf. GONZAGA, Luiz. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1956. LP.

Alma do Sertão, da Rádio Clube.⁷⁸⁵ Mesmo quando lança, em 1944, a faixa de sua autoria intitulada *Luar do Nordeste*, talvez para se diferenciar da toada *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense, o que ouvimos é uma valsa-choro, acompanhada pelo violão e cavaquinho⁷⁸⁶, distante ainda dos ritmos que, mais de uma década depois, reunirá sob o rótulo de música nordestina.

Justamente no momento em que toma os shows e suas turnês como centro de sua carreira, quando a rádio perde espaço para a televisão, e Gonzaga passa a depender do afluxo do público de migrantes, pessoas em geral sensibilizadas pelo tema da saudade por um espaço nordestino, é que irá acionar com mais frequência o conceito de Nordeste como definidor de sua obra e sua subjetividade. É também nesse momento quando o afluxo de migrantes daquela região em direção ao Rio de Janeiro e São Paulo se intensifica. Some-se a isso o movimento migratório nacional do campo para as cidades, favorecido pelas políticas públicas desenvolvimentistas do governo Juscelino Kubitschek.⁷⁸⁷

Isso, porém, não impedirá José Lins do Rego de publicar, em 1949, um artigo intitulado “O sertanejo Luiz Gonzaga”, em que o escritor parte da obra de Gonzaga para conceber o que seria pretensamente uma “pequena história da música nordestina”. A esta altura, José Lins já escrevera quase toda a sua obra literária. No artigo, publicado primeiro em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, em 19 de outubro, e, no dia seguinte, no *Diário de Pernambuco*, Lins do Rego narra um episódio ocorrido em Maceió, em casa do também escritor, conterrâneo e amigo José Américo de Almeida:

Quando saiu o ultimo político e a sala ficou mais familiar, José Américo nos disse: ‘Vamos arejar a cabeça com Luiz Gonzaga’. E pediu à neta bonita para controlar a eletrola. E aí a voz nordestina de nosso mais característico cantor encheu a casa de uma sonoridade tão cara aos nossos ouvidos paraibanos. Gonzaga trouxe uma novidade à música popular brasileira. Trouxe o sentimento melódico das extensões sertanejas, das léguas tiranas’, das ‘asas brancas’, do gemer dos aboios, das confissões de amor. As tristezas dos violeiros se passaram para a sua sanfona, para seu maravilhoso harmônico. E a gente sente, na voz dolente do homem de Exu, uma sinceridade de coração aberto. A música nordestina entra, assim como a novidade de Gonzaga, para um primeiro lugar nas irradiações.⁷⁸⁸

⁷⁸⁵ Cf. DREYFUS, Op. cit.

⁷⁸⁶ GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Baião. In: GONZAGA, Luiz. **Juazeiro/ Baião**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1949. Disco de 78 RPM. A faixa pode ser ouvida neste link: <https://immub.org/album/78-rpm-67343>.

⁷⁸⁷ Cf. SILVA, Ruberval José da. Da partida à saudade: as representações de migrantes do Nordeste na obra de Luiz Gonzaga. **Aedos** – Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS. Porto Alegre, v. 10, n. 22, p. 86-105, Ago. 2018.

⁷⁸⁸ **Diário de Pernambuco**, Recife, 20 out. 1949, p. 2.

Escrevendo o artigo a partir do Rio de Janeiro, onde morava desde 1936, longe, portanto, do ambiente rural paraibano, José Lins do Rego escuta em Luiz Gonzaga a confirmação de sua própria obra, da sonoridade que ele, enquanto escritor, buscou expressar literariamente como sendo aquela do espaço nordestino. O som dos pássaros, como "das asas brancas", ele registrara em obras como *Menino de Engenho*, *Banguê* e *Doidinho*; assim como fizera com "o gemer dos aboios", traçando as linhas de fuga do *Moleque Ricardo*, e de retorno do cantador Domício, em *Pedra Bonita*; nesta última, ele também cantara "as tristezas dos violeiros". Da mesma forma que Gilberto Freyre requisitara, quando da publicação dos primeiros romances de Lins do Rego, a sua obra como produto e expressão da ideia regionalista de Nordeste, o mesmo José Lins fará com a música de Luiz Gonzaga, instando-a a representar uma territorialidade nordestina quando o sanfonista e cantor ainda não a restringia a isso.

A série *No mundo do baião* será um passo a mais no sentido de ligar a música de Gonzaga a uma dada sonoridade que seria singular do Nordeste. Criado em 1950, como tema dentro do programa *Cancioneiro Royal – Revelador das maravilhas da cantiga popular no Brasil*, da Rádio Nacional, os episódios seguem um esquema em que um elemento, tido como típico do espaço sertanejo e nordestino, é apresentado, seguido de comentários explicativos, dos apresentadores Paulo Roberto, Humberto Teixeira e Zé Dantas. Entre esses quadros, uma música, geralmente de composição de Luiz Gonzaga, é executada pelo próprio cantor, ao vivo. No conjunto desses programas, temos de tudo: a viola sertaneja, o aboio; o coco, a toada, o xote, o frevo, o maracatu e o baião; a “cantiga dos carros de boi”; o canto dos pássaros, tomados como ambiência sonora do espaço do sertão nordestino.

Assim como fez José Lins do Rego, os futuros pesquisadores e artistas da música encontrarão em Luiz Gonzaga, e no arquivo fonográfico por ele produzido, a confirmação definitiva do lugar auditivo e afetivo a ser ocupado pelo Nordeste e pelo sujeito nordestino: lugar das sandálias de couro, arrastando nos bailes em chão de terra, cortado pelo canto seco do aboio, pelo grasnar das aves em fuga da seca, emulando as vozes gritantes dos próprios retirantes, agora já denominados “nordestinos”, com seus toques de pífanos, zabumba e triângulo, suas melopeias choradas em feiras e sambas, seu toque arrastado das violas; um paraíso sonoro-musical – se parafrasearmos o compositor espanhol Joaquín Rodrigo – criado por Gonzaga, mesmo que não fosse esta a sua intenção inicial, para o encontro dessas e outras personagens sonoras, cuja trama bastante terrena eu venho traçando.

5.2 Música e invenção

Menos que um movimento de ruptura, de mudança radical no sentido de assumir o que seria uma identidade sonora nordestina, o que a escuta da discografia gravada por Luiz Gonzaga, desde seus primeiros lançamentos, em discos 78 RPM, no início da década de 1940, até seu primeiro LP, *A história do Nordeste na voz de Luís Gonzaga*, em 1956, é uma série de experimentalismos, de bifurcações, em que elementos de uma pretensa sonoridade nordestina vão sendo inseridas em uma linguagem musical efetivamente moderna e urbana.

Por esse motivo, alguns trabalhos recentes vêm caracterizando a música de Gonzaga, especialmente suas gravações da década de 1940, como uma arte híbrida, portadora das características de gêneros distintos, mescla de elementos de uma dita tradição nordestina com outros pertencentes a uma música popular urbana⁷⁸⁹. O hibridismo, porém, mantém a ideia de uma sonoridade nordestina que, em combinação com outra, pretensamente urbana, moderna, erudita, etc., daria origem a um terceiro termo, cujo corpo sonoro em mosaico traria ainda o DNA fragmentado de uma música dita do Nordeste.

Termos como hibridização, “crioulização”, mestiçagem, ao buscarem romper as fronteiras entre o que seriam as diversas “culturas”, terminam por reafirmá-las, tratando-as como uma realidade a ser superada; ao tentar descrever um tipo mesclado, acabam por reiterar a existência passada de estilos “puros”, o que gera ressonâncias políticas perigosas. Todos esses termos giram em torno da ideia de “encontro” entre duas ou mais entidades pré-constituídas, a partir do qual um terceiro elemento mestiço irá se formar. Estão sempre repondo a categoria do estranho, do estrangeiro, e da política de aceitação e resistência que reforçam, no sentido inverso, os limites de um território cultural Nordeste. Funcionam, portanto, no sentido contrário desta tese, que pretende questionar a existência atemporal de uma musicalidade e uma sonoridade ditas nordestinas.⁷⁹⁰

Adotar tais categorias na análise da música de Gonzaga seria, portanto, reproduzir o discurso instituidor de suas origens pretensamente sertanejas e nordestinas. É o próprio Humberto Teixeira, parceiro de Luiz Gonzaga e “coinventor” do baião que afirma em 1950: “O

⁷⁸⁹ Cf., por exemplo, MORAES, Jonas Rodrigues de. “**Truce um triângulo no matulão [...] xote, maracatu e baião**”: a musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da identidade “nordestina”. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009; e MAIA, Marcos da Silva; NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 508-530, set./dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2523>. Acesso em: 16 jun. 2021.

⁷⁹⁰ Para um panorama histórico da categoria do hibridismo, cf. BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos: 2010.

baião [...] é tão antigo como o sertão nordestino que lhe deu berço. Ali, o cego pede esmola em ritmo de baião.”⁷⁹¹ Em sua narrativa, o sertão, que no momento desta fala já é sinônimo de Nordeste, aparece mais uma vez remetido para uma temporalidade indefinidamente passada, à qual o elemento moderno, urbano, viria "resgatar".

Ademais, tais categorias sugerem sempre uma escuta de fora, uma escuta narcísica, que pensa a música do Outro sempre a partir de categorias pré-estabelecidas, e nunca a partir do que ela é antes de tudo: artefato criativo, produto de invenção. (Lembremos aqui a herança modernista que apostou na existência de uma música nordestina como esse "Outro sonoro" do Brasil.)⁷⁹²

Trata-se, aqui, não de negar a existência desses elementos sonoros apontados como sendo nordestinos, como vimos, já desde as décadas anteriores; mas de questionar como este outro arquivo sonoro criado para o Nordeste por Gonzaga pôde, a partir daquelas mesmas figuras sonoras – o aboio, o toque dos violeiros, o arrastar das sandálias no solo da caatinga, a música das bandas de pífanos, dos sambas, etc. – assumir uma feição atualizada, em diálogo com elementos daquilo que, até então, havia sido pensado como seu oposto – o moderno, o urbano, o estrangeiro.

Em outras palavras, para Luiz Gonzaga, fazer música do norte ou do nordeste, a depender de como ele a definirá em momentos diversos, implicaria inseri-la no seio da modernidade, ao contrário do que promulgavam os folcloristas, regionalistas e modernistas. Daí que Gonzaga, assim como Humberto Teixeira, não entrem em real contradição com aqueles outros pensadores-inventores, mas se encontrem com eles em extremidades opostas da mesma curva: aquela que localiza a pretensa música nordestina em um passado fechado, à espera do talento de quem deseje, qual seja o caso, mantê-la à distância ou traduzi-la para o presente.

A música de Luiz Gonzaga se apresenta, portanto, como uma camada a mais no dispositivo arquivístico analisado por esta tese, não somente por expressar sua face comercial, mas por revelar, além disso, a variedade de tratamentos possíveis para aquilo que se veiculou chamar uma sonoridade e uma musicalidade nordestinas. Gesto que, por sua vez, apenas reforça o seu caráter postiço. Essas duas faces do arquivo sonoro pensado para o Nordeste – a conceitual/acadêmica pensada pelos folcloristas, regionalistas e modernistas; e a comercial,

⁷⁹¹ NO MUNDO DO BAIÃO. **Cancioneiro Royal**: Revelador das maravilhas da cantiga popular no Brasil. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 17 dez. 1950. Programa de rádio.

⁷⁹² Para uma proposta *anti-narcísica* do olhar e da escuta, cf. CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

elaborada por Gonzaga – não escondem uma música e uma sonoridade nordestinas, das quais constituiriam suas versões mais bem-acabadas. Mas, como faces que são, não passam disso: um efeito de superfície, braços-rizoma de um mesmo devir-arquivo que se quer sonoro.

Talvez, então, possamos pensar a música de Luiz Gonzaga como um exemplo daquilo que o antropólogo Jean-Loup Amselle nomeou *ramificação*, *conexão* e *triangulação* como imagens para evitar as categorias da hibridação e da mestiçagem, que reforçariam as várias identidades culturais, interpretando-as como homogeneidades originais a serem tragadas no turbilhão da modernidade dita globalizada. No lugar desta pretensa identidade, toda cultura seria o seio da própria *diferença*, isto é, seria fruto de uma bifurcação anterior, em um movimento em que a ideia de uma “pureza” original resta remetida ao infinito.⁷⁹³

No caso de Luiz Gonzaga, o processo criativo de sua música sempre começa com o contato com um elemento que já chegara a ele como produto de uma nomeação anterior, como exemplo de uma sonoridade dita regional, na maioria das vezes, de um estado da região Nordeste. A partir deste, Gonzaga efetuará a articulação, a *triangulação* com um terceiro elemento que seria próprio de uma cultura urbana.

Ouçamos como exemplo a faixa *Rei Bantú*, de autoria de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, e gravada pela RCA Victor em outubro de 1950⁷⁹⁴. Um agogô ou gonguê, instrumento percussivo cujo timbre lembra uma sineta, abre a música, executando o toque característico do ritmo maracatu. Este, como vimos no capítulo II, já havia sido considerado, por influência da sociologia de Gilberto Freyre, como um dos componentes rítmicos do frevo, que seria, por sua vez, uma confluência das três raças, simbolizadas pelos três ritmos: maracatu (representando a raça negra), caboclinho (indígena) e samba (carioca/europeu). Logo nos compassos seguintes, o triângulo – neste momento já associado por Gonzaga ao que seria a formação básica do baião, e que, ao lado da zabumba e da sanfona, ficaria conhecido como o “trio nordestino” – entra em cena tocando o ritmo próprio do baião. A zabumba inicia na sequência, também tocando o ritmo do baião. Após o que, a sanfona de Luiz Gonzaga executa um tema melódico que se apropria da configuração rítmica originalmente tocada pelo agogô.

No rótulo do lado do disco de 78RPM equivalente à faixa analisada, como era de praxe então, o gênero da música vem especificado, neste caso, apontado como um “Maracatu”. Mas

⁷⁹³ Cf. AMSELLE, Jean-Loup. Métissage, branchement et triangulation des cultures, *Revue germanique internationale*, 21, 2004. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rgi/994>. Acesso em: 10 jan. 2021.

⁷⁹⁴ GONZAGA, Luiz; DANTAS, Zé. Vozes da seca. In: GONZAGA, Luiz. *Adeus Rio de Janeiro/ Rei Bantú*. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM. A faixa pode ser ouvida neste link: <https://immub.org/album/78-rpm-60829>

podemos ainda identificá-lo dessa maneira? Estaríamos diante de um exemplo de música outrora apontado como expressão “pura” de uma raça, a saber, a negra? Sentir-se-iam os descendentes da população negra escravizada no Brasil, representados por ela? Ou a *ramificação*, a *conexão* com outras sonoridades, produzida por Gonzaga, articulando figuras de som com diferentes espessuras históricas e discursivas, como o toque do maracatu, o ritmo do baião e o timbre da sanfona teria dado origem a um terceiro termo, em que nem o maracatu, nem o baião permanecem intactos, ou combinados? Uma música que resiste à rotulagem precisa, que mantém seu nomadismo de gênero, de espaço, de ritmo, de raça, e que apenas com o trabalho discursivo posterior do próprio Gonzaga, e dos diversos folcloristas, historiadores e demais especialistas, virá a ser domada pela escritura, definida como exemplo de uma “música nordestina”?⁷⁹⁵



Figura 8: Faixa Rei Bantú, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, descrita como “maracatu”. Fonte: Site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB): <https://immub.org/>.

⁷⁹⁵ Sobre a qualidade nomádica da música e as tentativas de domá-la, cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **“O morto vestido para um ato inaugural”**: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013.

Ouçamos um pouco mais. Foquemos nossa escuta, agora, na voz de Gonzaga, nas rugas sonoras que ela carrega, e que se serão sua marca maior. Sabemos que houve resistência até que, tanto as rádios em que trabalhou, quanto a gravadora com a qual manterá um contrato desde 1941 até 1988, a RCA Victor, aceitassem o seu timbre e o seu sotaque, ainda por demais marcado por sua vivência no interior de Pernambuco, como produto em suas empresas⁷⁹⁶.

Com a RCA Victor, por exemplo, a primeira gravação com a voz cantada de Gonzaga virá apenas em 1945, na faixa *Dança Mariquinha*, de autoria de Luiz Gonzaga e Miguel Lima. Ainda assim, a voz anasalada, com a pronúncia evidenciada dos “erres” e o timbre estridente do cantor, é contrabalançada pela sonoridade padronizada do coro, de vozes treinadas para soarem igual em qualquer gênero⁷⁹⁷.

Mas gostaria de apontar aqui um outro aspecto do canto gonzaguiano. Tomemos uma faixa gravada no ano seguinte, *É pra rir ou não é*, de Luiz Gonzaga e Carlos Barroso⁷⁹⁸. Aqui, já ouvimos ao menos dois elementos que se tornarão frequentes em sua música: (1) a inserção de diálogos incidentais, falas que, além de trazer o sotaque e expressões dialetais diferenciadas daquelas do Rio de Janeiro, para dentro de sua música, conduzirão sua voz para uma zona intermediária entre o canto e a fala, contribuindo para criar uma ambiência sonora pretensamente típica do sertão nordestino; (2) a utilização de bramidos, interjeições vocálicas do tipo “Irri!”, “Oi!”, que, independentes do sentido da letra da música, parecem remeter ao canto estridente e falseteado do aboio.

Podemos ouvir esse segundo aspecto do canto de Gonzaga se repetir, por exemplo, na faixa gravada em 1947, *Balanço do Calango*⁷⁹⁹, de Luiz Gonzaga e Jorge Portela, na qual, bem antes que o “iê-iê-iê” dos anos 1960⁸⁰⁰, Gonzaga entoa um “Iê, iê, iê, iê”, intercalado com versos do refrão da música, em uma entonação que emula a vocalização utilizada pelos aboiadores, deslizando livremente a voz do registro agudo para o grave, e vice-versa, técnica vocal contrastante com aquela utilizada então pelos cantores e cantoras da rádio, de estilo operístico.

⁷⁹⁶ Cf. DREYFUS, Dominique. **Vida do viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Ed. 34, 2012.

⁷⁹⁷ GONZAGA, Luiz; LIMA, Miguel. In: GONZAGA, Luiz. *Dança Mariquinha/ Impertinente*. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1945. Disco de 78 RPM. A faixa pode ser ouvida neste link: <https://immub.org/album/78-rpm-67422>.

⁷⁹⁸ GONZAGA, Luiz. *É pra rir ou não é/ Devolve*. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1946. Disco de 78 RPM. A faixa pode ser ouvida neste link: <https://immub.org/album/78-rpm-67540>

⁷⁹⁹ GONZAGA, Luiz. *Balanço do Calango/ Coração de mulher*. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1947. Disco de 78 RPM. A faixa pode ser ouvida neste link: <https://immub.org/album/78-rpm-60619>.

⁸⁰⁰ A expressão “iê-iê-iê” se tornou símbolo do rock brasileiro da década de 1960. O termo surgiu como versão portuguesa de “yeah, yeah, yeah”, presente em algumas canções da banda inglesa The Beatles.

Talvez, em nenhuma outra canção fique tão expresso este devir-aboio do canto de Luiz Gonzaga quanto em *Acauã*⁸⁰¹, gravada em 1952, quando seu estilo já estava bem consolidado. Escrita por Zé Dantas, a letra da música retrata o que seria o canto sinistro da ave homônima, presente em todas as regiões brasileiras, com maior concentração no litoral e interior das regiões Sudeste e Nordeste. Sua vocalização, a depender da região, é interpretada como a onomatopeia que lhe dá o nome “a-cauã”, ou “Deus quer um”, o que lhe daria uma conotação de mau agouro, de anúncio de morte certa. Aplicado ao discurso imagético-auditivo pensado para o Nordeste, a morte é transmutada em seca, e o canto do acauã, destacado entre os outros cantos – de pássaros, de sapos – torna-se, ao mesmo tempo, o som da sua profecia e o réquiem que vela os mortos de fome e de sede:

Acauã, acauã vive cantando
Durante o tempo do verão
No silêncio das tardes agourando
Chamando a seca pro sertão
Chamando a seca pro sertão

**Acauã,
Acauã,**

Teu canto é penoso e faz medo
Te cala acauã,
Que é pra chuva voltar cedo
Que é pra chuva voltar cedo

Toda noite no sertão
Canta o João Corta-Pau
A coruja, mãe da lua

A peitica e o bacurau
Na alegria do inverno
Canta sapo, gia e rã
Mas na tristeza da seca
Só se ouve acauã
Só se ouve acauã
Acauã, Acauã...⁸⁰² [Grifo meu]

É justo na pronúncia do nome “acauiã”, soado por duas vezes após o fim da primeira estrofe (grifado na citação acima), que Gonzaga articula um desenho melódico próximo das melopeias entoadas pelos vaqueiros aboiadores, no trato da condução do gado. O registro agudo, o timbre estridente, os deslizes do falsete (mais facilmente percebidos ao final das

⁸⁰¹ GONZAGA, Luiz. **Acauã/ Adeus Pernambuco**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM. A faixa pode ser ouvida neste link: <https://immub.org/album/78-rpm-61050>.

⁸⁰² Ibidem.

sílabas “a” e “uã”, quando a voz parece escorregar para uma nota ainda mais aguda), a configuração rítmica que espaça os fonemas da palavra, distendendo-a em uma duração prolongada, tudo funciona para conduzir nossa escuta de volta à imagem, tantas vezes romantizada pelos autores analisados nesta tese, do aboio.

Se é verdade que Gonzaga aprendeu, desde cedo, a reproduzir o canto do aboio, apesar de ele próprio nunca se ter ocupado daquele ofício⁸⁰³; também é fato que soube, quando precisou, adaptar seus hábitos vocais às práticas musicais citadinas. Em 1945, ele grava um samba-canção composto por Orlando Bellandi e Djalma Ferreira, acompanhado pelo grupo “Milionários do Ritmo”, intitulado *Ela foi embora*⁸⁰⁴. Ausente, aqui, de seus maneirismos característicos, a voz de Gonzaga segue as convenções vocais do estilo operístico apropriadas ao gênero: a imitação de voz, o uso do vibrato ao fim dos versos, a suavização nos saltos melódicos, a pronúncia atenta e pretensamente neutra das palavras, que o distancia do seu sotaque particular.

Podemos, assim, pensar o próprio canto de Luiz Gonzaga como produto de sua capacidade inventiva. Pois ao articular o canto do aboio, que aprendera a mimetizar, com a técnica vocal dos gêneros urbanos de música, que soubera assimilar, e com o grasnar da acauã, que ele chega a emular em determinado ponto da música homônima, Gonzaga produz um estilo seu, por qual, menos que uma multiplicidade de elementos mesclados, o que percebemos é a própria *música enquanto multiplicidade*, enquanto bifurcação, ramificação constantes. Música em que se ouve o deslocamento constante dos limites entre o que seria uma sonoridade nortista/nordestina e o que seria seu contrário - música urbana, moderna, estrangeira. Música, enfim, como matéria de invenção, elaboração, conexão, a construção de caminhos transversais, através dos quais uma sonoridade pensada para o Nordeste e o seu contrário nunca deixam de deslizar, de se inseminarem mutuamente.⁸⁰⁵

Portanto, a invenção de si mesmo como artista nordestino, como encarnação de uma “voz do Nordeste”, assim como de um arquivo sonoro fonográfico que funcionará como a instituição mercadológica de uma dita “música nordestina”, em Luiz Gonzaga, passa pela experimentação. Gonzaga chegou, inclusive, a criar conceitos para o que seriam os ritmos

⁸⁰³ Cf. DREYFUS, Op. cit.

⁸⁰⁴ GONZAGA, Luiz; OS TROVADORES. **Parabéns A Você (Happy Birthday To You)/ Ela foi embora**. Rio de Janeiro: Continental, 1945. Disco de 78 RPM. A faixa pode ser ouvida neste link: <https://immub.org/album/78-rpm-68429>.

⁸⁰⁵ Para uma noção de pensamento como invenção e produção do inesperado, ver SERRES, Michel. **Le gaucher boiteux**. Paris: Le Pommier, 2015.

criados por ele a partir do que seriam danças características de diversas regiões, a exemplo do baião: "xamego", "seridó", "calango", "xaxado" são alguns deles. Não raro, porém, tais gêneros partiam da linguagem do choro e do samba, às quais eram acrescentados elementos pretensamente regionais. É o que acontece, por exemplo, com o "xamego", na verdade, ritmicamente, uma variedade de polca com elementos do choro carioca⁸⁰⁶. Falando de seu trabalho de composição, anos depois, em 1968, Gonzaga demonstrará plena consciência da pulsão inventiva de sua música: "Criei um estilo novo porque transportei da sanfona de oito baixos para o acordeom o que toquei lá no pé de serra com meu pai"⁸⁰⁷.

No caso do xaxado, o mote para criação de Gonzaga estaria no som das sandálias de couro batendo e arrastando no chão da caatinga sertaneja, segundo a narrativa gonzaguiana, associado à dança arrastada dos cangaceiros, como os do bando de Virgulino Lampião, nas noites de festa, enquanto entranhados em fuga pelo interior do sertão. A mesma figura sonora que antes habitara as páginas dos romances de Graciliano Ramos e Raquel de Queiroz⁸⁰⁸, então chamado "chape-chape", duas décadas depois, reverbera nas músicas *Vamos Xaxear*, de Luiz Gonzaga e Geraldo Nascimento, e *Xaxado*, de Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil. Lançadas em 1952, seriam mais uma tentativa de emplacar um ritmo pretensamente representante do sertão nortista, à exemplo do que fora realizado no ano anterior, com o bem-sucedido baião⁸⁰⁹.

Algo que poderíamos chamar de *personagens rítmicos*, essas categorias fazem parte da narrativa elaborada por Luiz Gonzaga na construção de um território existencial para sua música. Junto a outras personagens, *timbrísticas* (como as sonoridades da zabumba e do triângulo para a representação de seu núcleo instrumental), *melódicas* (como os motivos de aboio e as fórmulas melódicas de cantadores), todas elas deveriam trazer para o interior da sua música o ambiente das novenas, das feiras, dos bailes no interior do sertão, dos sambas nos domínios dos engenhos, de todos os lugares, enfim, presentes no imenso arquivo sonoro criado para o Nordeste⁸¹⁰: "Este repinicado de violas vai servir para ajudar o ouvinte a construir um

⁸⁰⁶ Ouvir, por exemplo, as faixas *O chamego da Guiomar*, *Cortando pano*, *Penerô Xerém*, e *Chamego Das Cabrochas*. Todas lançadas pela gravadora RCA Victor, e disponíveis no site do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB): <https://immub.org/>.

⁸⁰⁷ GONZAGA, Luiz. **Depoimentos para a posteridade**. Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albin. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 06 set. 1968.

⁸⁰⁸ Remeto à discussão presente no Capítulo II, fragmento *O sertão e a sereia*.

⁸⁰⁹ Ouvir GONZAGA, Luiz. **Vamos xaxear/ Xaxado**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.

⁸¹⁰ Sobre a criação de personagens conceituais e sua presença no interior do pensamento, ver DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

cenário sertanejo típico, entramos agora numa dessas feiras rústicas do sertão, em que se ouvem vozes naturais de uma feira.”⁸¹¹

A música de Luiz Gonzaga, portanto, é do plano do acontecimento, da invenção, pois do plano da arte. Talvez o fato de saber atualizar, multiplicar sua música, além do uso inteligente do marketing e da potencialidade de publicidade e de circulação proporcionadas pela rádio, expliquem o alcance e o sucesso de público de sua obra⁸¹². Apropriando-se da ideia de uma sonoridade nordestina, Gonzaga teria sabido utilizá-la como moeda de troca em seu enfrentamento da modernidade e em sua vivência urbana. É o fato de saber articular aquelas imagens sonoras imaginadas para o Nordeste com uma linguagem comercial, contemporânea a seu tempo, que lhe renderá críticas futuras de integrantes do Movimento Armorial.

Como citado anteriormente, este movimento artístico idealizado pelo teatrólogo e romancista Ariano Suassuna, e lançado em 1970, buscou delinear uma identidade sonora e visual para a região Nordeste. Na parte musical, dois grupos principais seriam criados, o Quinteto Armorial e uma Orquestra Armorial de Câmara, com o intuito de expressar musicalmente o que seriam as “raízes da cultura nacional”. O objetivo do Movimento seria recuperar a chamada “herança medieval ibérica”, vinda com os portugueses para o Brasil, na época de seu descobrimento, aliada a uma maneira se expressar “mestiça”, produto da mistura dos sangues europeu, negro e indígena. Para Suassuna, essa tal “essência brasileira” se encontraria intacta no Nordeste.⁸¹³

Sobre o trabalho musical desenvolvido pelo Movimento Armorial, Ariano Suassuna afirma, em texto incluído no programa do concerto realizado pelo Quinteto Armorial em 29 de novembro de 1972:

Nós, do Quinteto Armorial, podíamos ter partido na busca do fácil sucesso popular, tocando, à nossa maneira, ‘baiões’ comerciais e músicas já conhecidas do grande público. Não o quisemos. Preferimos fazer duas coisas ao mesmo tempo: primeiro, criar ambiente para a Música popular nordestina, que estava tão escarnecida e que, agora, tem tantos entusiastas. Mas, para nós mesmos, reservamos a tarefa mais dura, mais ingrata e mais séria: a procura de uma composição nordestina, de uma Música erudita brasileira de raízes populares, de um ‘som’ brasileiro num conjunto de Câmara apto a tocar a Música europeia

⁸¹¹ NO MUNDO DO BAIÃO. **Cancioneiro Royal**: Revelador das maravilhas da cantiga popular no Brasil. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 24 out. 1950. Programa de rádio.

⁸¹² Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2001.

⁸¹³ Sobre a dimensão sonora e musical do Movimento Armorial, cf. VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços**: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial. 2007. 197p. Dissertação (mestrado em história). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

(principalmente a mais antiga, tão importante para nós, brasileiros), mas também a expressar o que a Cultura brasileira tem de extra-europeu.⁸¹⁴

Busca de “raízes populares”, pretensamente localizadas no Nordeste, para com elas compor uma música erudita, que pudesse no plano da arte musical “europeia” representar todo o Brasil – algo não muito distante daquilo prometido, como vimos, por Mário de Andrade; nem muito diferente da periodização arquitetada por Câmara Cascudo, ligando aquelas mesmas “raízes” nordestinas a uma temporalidade medieval, quando não anterior, sempre dentro do universo cultural europeu. A referência inicial a Luiz Gonzaga é clara. No mesmo tom de reparo, dirá Antônio Carlos da Nóbrega, violinista e rabequista que chegou a integrar o Quinteto Armorial, em outra ocasião:

No sul, as pessoas têm uma ideia distorcida do que seja a música erudita. É fácil de explicar, porque foi Luiz Gonzaga uma das primeiras pessoas que brilharam no Sul com música nordestina. Mas a dele é de sanfona, que apesar de assimilar muitos elementos da música de pífaros, é mesmo uma música urbana. Música de sanfona é harmônica, ao contrário da maioria das manifestações musicais do Nordeste, que são modais, sem acompanhamento [...].⁸¹⁵

Segundo estas falas, que mal escondem a inveja pelo brilhantismo e êxito de Gonzaga, o Nordeste, e aquela que seria sua música, não deveriam jamais deixar o passado. Daí o despreço pelo tratamento modernizante dado pelo cantor a uma pretensa cultura nordestina/sertaneja. Naquele momento, o Armorial buscava se apresentar como fonte de uma música erudita-popular efetivamente representante do Nordeste, e para tanto tinha de se contrapor à imagem onipresente de Gonzaga como símbolo de uma musicalidade nordestina.

Esse mesmo gesto de subversão sonora será repetido em outros músicos, como, por exemplo, nos acordes distorcidos de Chico Science & Nação Zumbi. Este grupo de músicos pernambucanos, oriundos da classe média, nos anos 1990, descobrirá a possibilidade criativa na montagem de temporalidades diversas, articulando elementos da modernidade e do estrangeiro ("Science") a imagens do passado nacional ("Zumbi"), produzindo uma música cuja estética incorpora batuques de coco a *riffs* de guitarra distorcida. Em 1996, Chico Science & Nação Zumbi lançará a faixa *Baião ambiental*, presente em seu segundo álbum de estúdio, *Afrociberdelia*. Em 2000, após a morte de Chico Science, outros artistas ligados à estética do

⁸¹⁴ SUASSUNA, Ariano. Texto presente no programa de recital do Quinteto Armorial. Recife, 29 nov. 1972. (Folheto).

⁸¹⁵ Aralume. Lancinante. Marimbau. Os sons do Armorial estão voltando. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 nov. 1976, Caderno B, p. 4.

manguebeat participarão do álbum *Baião de Viramundo*: um tributo a Luiz Gonzaga, demonstrando a marca deixada pela música de Gonzaga nos artistas nacionais. Não por acaso, Ariano Suassuna manterá, enquanto estiver à frente da Secretaria de Cultura do estado de Pernambuco, uma relação conflituosa tanto com Chico Science quanto com os demais artistas do movimento manguebeat.⁸¹⁶

Mas talvez possamos identificar, ainda, entre os motivos da crítica de Suassuna e demais integrantes do Armorial, algo mais do que o gesto de Luiz Gonzaga em incorporar timbres modernos e urbanos àqueles outros que seriam típicos do Nordeste; talvez seu incômodo esteja na percepção, através da música de Gonzaga, de que a música dita nordestina carrega em si as possibilidades de reinvenção; e, algo mais, o fato de, pela primeira vez, a ideia de uma sonoridade e uma musicalidade nordestinas serem apropriadas, com sucesso, por alguém saído efetivamente de suas camadas populares. Prenúncio assustador para aqueles que pretendiam seguir os passos daqueles outros inventores e arquivistas anteriores – o de uma música dita popular e nordestina que não precisaria mais de suas elites para se *reinventar*.

5.3 Ressonâncias de vinil II: a poesia e a voz

Voltemos à poesia de Ascenso Ferreira. Em nosso primeiro contato com ela, estávamos em Pernambuco, acompanhando a passagem de Mário de Andrade por aquele estado, em suas viagens como “turista aprendiz”. Ali, discorri sobre o papel de Ascenso Ferreira na elaboração discursiva de uma escuta para o Nordeste, e sobre as ressonâncias mútuas entre os dois poetas, Ascenso e Mário, sobre encontro entre ambos impulsionado pelo interesse mútuo no modernismo, e sobre a glotonice dos dois amigos, o primeiro, pelos prazeres da mesa, o segundo, pelas delícias auditivas que acreditava vir encontrar nas terras nordestinas.⁸¹⁷

Em 1951, Ascenso Ferreira é o personagem central de um acontecimento sonoro na cidade do Rio de Janeiro. Vindo para o lançamento do livro *Poemas: 1922-1949*, com prefácio de Manuel Bandeira, e desenho de Cícero Dias, uma coletânea com todos os seus livros lançados até então, o que deixa marcado em sua passagem pelo Distrito Federal é menos sua poesia escrita do que sua voz, seu timbre e seu sotaque pernambucanos. Ao projeto inicial da obra, o editor Sousa Barros incluiu dois discos duplos, com o registro fonográfico do próprio

⁸¹⁶ Cf. **A Música Armorial**: do experimental à fase arraial. Direção e produção de Ana Paula Campos. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2005. 1 DVD.

⁸¹⁷ Remeto à discussão presente no Capítulo III, fragmento *Habitar a música*.

autor declamando seus poemas⁸¹⁸. O resultado foi um volume luxuoso, de apenas seiscentos exemplares, a um custo elevado, todos adquiridos apenas por bibliófilos e colecionadores.⁸¹⁹ Porém, apesar de todo exclusivismo editorial do livro, o timbre do poeta alcançará outros ouvidos que não apenas os daqueles compradores.⁸²⁰

O poeta já era conhecido por sua musicalidade. Ele tivera sua obra incluída por José Cândido de Andrade Muricy, crítico musical, no livro *Caminho de Música*, de 1946. Este livro era fruto da reunião de críticas publicadas em coluna no periódico carioca *Jornal do Comércio*, entre os anos de 1937 e 1939, e trazia impressões e análises sobre a música de concerto e assuntos correlatos. Além disso, a escuta de Andrade Muricy se dirigia à afirmação de uma estética nacionalista⁸²¹. Esse fato já sugere o lugar que as sonoridades propostas por Ascenso Ferreira para o sertão e o Nordeste, presentes em seus versos e expressa em sua performance vocal, ocupariam dentro de uma formação discursiva nacional-popular, isto é, dentro do movimento de emergência de novos conceitos, novos temas, novos objetos, novas regras, novas figurações, que tratam de produzir, no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1960, uma dada forma de ver, de dizer, e de *ouvir* o espaço nacional e regional⁸²².

Outra pista neste sentido, é o lançamento em 1965 de uma nova versão daquele disco lançado em 1951, no Rio de Janeiro, como encarte da coletânea de poemas de Ferreira. Produzido agora pelo selo Mocambo, da gravadora Rozenblit, de Pernambuco, o disco em formato LP, novamente duplo, trazia como título *64 poemas escolhidos e 3 historietas populares de Ascenso Ferreira*⁸²³.

No disco, Ascenso Ferreira recita os versos de sua poesia, com a voz vagando no limite entre a fala e o canto. Em alguns momentos, como na faixa *Boi Bumba*, as estrofes são cantadas emulando a melodia entoada pelos dançarinos e cantores do folgado; em outros, como em *Luanda*, a voz assumia um ritmo pausado, próximo do cantochão, com um tom solene, algo que se repete em *Os engenhos da minha terra*. Na faixa *Maracatu*, a sua voz projeta sons

⁸¹⁸ Disco duplo gravado pela gravadora Continental.

⁸¹⁹ Cf. Literatura da Semana. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 jan. 1951, p. 22; e cf. FONSECA, Edson Nery. A poesia de Ascenso Ferreira. **Diário de Pernambuco**, Recife, 5 ago. 1951, p. 22

⁸²⁰ LIMA, Raul. Momento literário. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 10 jun. 1951, p. 3.

⁸²¹ MEDEIROS, Alan Rafael de. **Caminho de Música: paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba (1945-1963) na atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI)**. 2016, 318f. Tese (Doutorado em História). – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

⁸²² Para uma história dessa formação discursiva, cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2001.

⁸²³ FERREIRA, Ascenso. **64 poemas escolhidos e 3 historietas populares de ascenso ferreira**. Recife: Mocambo, 1965. LP.

percussivos, simulando o batuque da percussão característica da dança. O mesmo acontece em *A casa grande de Megaípe*, com a voz de Ascenso buscando reproduzir algumas fórmulas rítmicas do coco, além do ritmo mecânico, pretensamente acelerado, da moenda do engenho⁸²⁴.

Em *Toré*, apresentada logo após a pronúncia do título como “dança típica dos índios Carijós”, a palavra “toré” é entoada lentamente, com as sílabas espaçadas, como que remetendo a uma dimensão atemporal, próxima do sagrado. Contrastando, portanto, com a pronúncia dos versos de *Senhor de engenho*, em que o poeta simula o timbre e a inflexão do grito de ordem do “coronel”. Tudo soa como uma variada paleta de ritmos remetendo por sua vez, a diferentes temporalidades, como se a poesia e a fala nordestinas fossem o lugar de encontro para todas essas possibilidades de pensar e de soar o tempo⁸²⁵.

Lançados em 1951, e novamente em 1965, por gravadoras e em momentos diversos, estas gravações podem ser ouvidas como um contraponto ao desejo da intelectualidade paulista em definir um padrão sonoro nacional para a língua falada, algo que o Congresso Nacional de Língua Nacional Cantada, organizado por Mário de Andrade, já expressa em 1937. Por outro lado, estes sons reafirmam o Nordeste como reduto sonoro de brasilidade, espécie de berço timbrístico da nação, onde se poderia ainda escutar os sons de um passado com os quais a pretendida modernidade – fosse ela de viés tradicionalista-regionalista ou modernista-nacionalista – precisariam saber lidar.

De uma maneira ou de outra, estas vozes estavam sendo ouvidas. Em junho de 1963, por ocasião de sua passagem pela cidade de Recife para encenação da peça *Tiro e queda*, a Companhia de Teatro Tônia Carreiro, do Rio de Janeiro decide apresentar no Teatro Santa Isabel um quadro de declamação de poesias dedicado a Ascenso Ferreira. A ideia era que, antes do espetáculo principal, os atores se encaminhassem para a boca da cena onde declamariam uma seleção de versos do poeta. O auge da apresentação seria a subida ao palco do próprio Ascenso para recitar alguns de seus poemas. Segundo relatos, entretanto, a realização deste ato adicional não teria sido fácil, pois, desde o início, Ascenso Ferreira “queria por força que o grupo de artistas – nascidos no sul [...] – aprendesse o arrastado sotaque nordestino, enxertado pelas inflexões personalíssimas do seu modo de dizer”⁸²⁶. No centro do palco do discurso do nacional-popular, timbres, ritmos, sotaques diversos disputavam a audibilidade social.

⁸²⁴ Ibidem.

⁸²⁵ Ibidem.

⁸²⁶ **Última Hora**, Recife, 13 jun. 1936, p. 3.

De fato, na poesia de Ascenso Ferreira, além da influência da estética modernista, muito havia do olhar e da escuta regionalista, nascida desde pelo menos desde 1924, ano de fundação do Centro Regionalista do Nordeste, e 1926, quando ocorre o I Congresso Regionalista em Recife. Em 1951, quando viaja ao Rio de Janeiro para o lançamento de seu livro, ele o faz sob as vestes do regional, sendo recebido como aquele “que se regionaliza, nos seus versos, para melhor universalizar-se”⁸²⁷.

Ascenso Ferreira fornece, portanto, ao público carioca, expressão vocal e carnal àqueles conceitos que então habitavam o imaginário social. Será fácil associá-lo à imagem de homem grosseiro, de apetite indomável, de fala estridente, que seriam características do sujeito sertanejo, e da qual ele próprio tratava de se apropriar: “Ascenso Ferreira, o bárbaro, cantando o seu Nordeste, com a mesma espontaneidade, com o mesmo improviso com que [Jacques] Prevert, o civilizado, canta a sua Paris [...]”⁸²⁸ O Nordeste soa em sua voz e em seus poemas – da mesma maneira que outrora o fizera soar seu amigo Mário de Andrade – como um retrato sonoro da alteridade, como a estranheza de si mesmo, que o Brasil precisava conhecer para melhor se definir. É justamente por encarnar e sonorizar tão bem as imagens elaboradas para o Nordeste, por repor os enunciados que há décadas vinham remodelando o solo epistemológico, subjetivo, afetivo das pessoas ditas nordestinas, articulados a um dispositivo arquivístico sonoro, além de visual, que Ascenso Ferreira, sua poesia e *sua voz* terão aceitação imediata.

A repercussão da obra nos jornais e revistas da época já dava uma ideia do que seria escutá-lo, e convidava todos a fazê-lo: “Para entender Ascenso”, advertia-se, “é preciso ouvi-lo, sentir sua voz tonitroante declamando de uma maneira que só ele sabe fazer, suas poesias singelas, mas verídicas, reais.”⁸²⁹ Como se a matéria sonora que ele pretensamente traria do Nordeste não permitisse ser expressa senão através das suas carnes, não dissesse sua “verdade” senão através do sopro de sua garganta: “Versos que no papel, simplesmente escritos, perdem quase cem por cento do efeito que adquirem quando recitados e cantados pelo próprio autor, com sua voz [...]”⁸³⁰ Ascenso Ferreira se torna, assim, uma voz-fetichê, atraindo curiosos para escutá-lo recitar, para tirar uma nesga de seu timbre: “O carro parou à porta, Ascenso fez força

⁸²⁷ **Tribuna da imprensa**, Rio de Janeiro, 10 mai. 1951, p. 2.

⁸²⁸ **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n. 6, 9 fev. 1952, p. 14.

⁸²⁹ LYRA, Jorge. Ascenso Ferreira, poeta do sertão. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n. 21, 26 mai. 1951, p. 5.

⁸³⁰ FONSECA, Edson Nery. A poesia de Ascenso Ferreira. **Diário de Pernambuco**, Recife, 5 ago. 1951, p. 22.

para sair [...] já estava cercado pelos alunos da Faculdade que queriam que ele recitasse alguma coisa.”⁸³¹

Ascenso Ferreira irá atender à imagem que outros artistas, e outros autores, buscavam apresentar do homem sertanejo nordestino, símbolo de masculinidade, cuja voz, firme e cantada, seria produto de uma vida melancólica, de aridez constante. Aqui ressoam as notas de aspereza, dos acordes da macheza, entoados, por exemplo, na literatura de José Lins do Rego, saudoso de um território nordestino dominado pelo masculino, pelo patriarcal. No sentido inverso daquele narrado por Lins do Rego, em cuja obra os timbres de um devir-feminino invadem o espaço-macho dos banguês; Ascenso Ferreira, em sua viagem ao Rio de Janeiro, seria o retorno daquele reprimido, daquela imagem sonora do homem nordestino, penetrando as polpas das terras citadinas, modernizadas, região marcada pela delicadeza do feminino⁸³². Quando estas vozes pretensamente másculas emergem no seio da metrópole, é sempre no sentido de demarcar um espaço imaginário, um território auditivo:

Estamos em pleno sertão do nordeste brasileiro, onde o flagelo das secas periódicas, não consegue vencer a fibra e a tenacidade do homem, eis aqui o sertão meus ouvintes, o sertão onde canta rústica e máscula, a voz do sertanejo.⁸³³

Ascenso Ferreira ficará conhecido por seus recitais e conferências, em salões e faculdades, em que a leitura de seus poemas, não raro, serão apresentados como “quadros da vida nordestina”. Irá encarnar, assim, a imagem do “bardo nordestino”, tantas vezes utilizada por Câmara Cascudo, por exemplo, para metaforizar a figura do cantador sertanejo nordestino; um arquivo sonoro de carne e osso (bastante carne, a julgar pelas descrições físicas do poeta⁸³⁴), a armazenar as sonoridades associadas ao espaço do Nordeste: “Sem vitrola e com a memória auditiva ajudando, pode-se renovar, quantas vezes se deseje, uma audição imaginária do grande lírico das tradições e da vida simples do interior nordestino.”⁸³⁵ Aliás, o corpanzil do poeta não deixa de ser ele próprio uma nota de dissonância em relação à imagem raquítica e esfomeada atribuída por décadas aos retirantes sertanejos do Nordeste.

⁸³¹ LYRA, Op. cit., p. 7.

⁸³² Remeto à discussão presente no Capítulo II, fragmento *Devir-piano, devir feminino*.

⁸³³ NO MUNDO DO BAIÃO. **Cancioneiro Royal**: Revelador das maravilhas da cantiga popular no Brasil. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 24 dez. 1950. Programa de rádio.

⁸³⁴ Publicação de livro CORREYA, J. (org.). **Ascenso, o Nordeste em carne & osso**: perfil biográfico do poeta Ascenso Ferreira. Recife: Panamerica Nordestal/Edições Bagaço, 2001.

⁸³⁵ LIMA, Raul. Os “poemas” de Ascenso. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 29 abr. 1951, p. 2.

Por esses motivos, Ascenso Ferreira foi convidado por José Irineu Cabral, então diretor do Serviço de Informação Agrícola, para fazer parte do “Plano de Documentação da Vida Rural”. Desenvolvido no âmbito daquele órgão, no início de 1951, o plano previa a realização de filmagens e gravações fonográficas, além da elaboração de monografias e estudos sobre o que seria a vida rural brasileira. O primeiro filme trataria, justamente, do engenho de açúcar, pensado como lócus de uma cultura rural pretensamente nordestina. As filmagens estavam marcadas para acontecerem em localidades de Pernambuco, com a colaboração do então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, idealizado por Gilberto Freyre e oficialmente criado dois anos antes.⁸³⁶

A vinda de Ascenso Ferreira como pretense representante dessa cultura pernambucana e mais geral do Nordeste, e cuja boa parte da poesia tinha como mote o que seriam os hábitos e a vida nos engenhos, vinha de encontro aos interesses do Serviço de Informação Agrícola. Assim, o poeta pernambucano foi conduzido aos estúdios daquela repartição, onde gravou contos, fábulas, temas considerados folclóricos, aqueles que eram considerados como “motivos típicos do Nordeste”⁸³⁷, além de seus poemas tidos como regionais.⁸³⁸ Este material sonoro registrado, mantido na guarda do Serviço, fará corpo com o arquivo produzido pelo próprio Ascenso, naquele disco gravado e lançado junto com seu livro de *Poemas*, e outros mais, onde o poeta glutão não deixará de esparramar sua sonoridade adiposa, “pneuzinhos” a mais no *corpus*, a esta altura, já bastante rechonchudo deste arquivo sonoro fabricado para o Nordeste.

5.4 Ressonâncias de vinil III: os sons do Mocambo

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos.
(Chico Science, *Antene-se*)

Se a música de Luiz Gonzaga vai encontrar a parcela mais fiel de seu público na população de migrantes, saídos de estados da região Nordeste em direção às metrópoles do Rio de Janeiro e São Paulo, motivados, principalmente, pelo crescimento da indústria naquela área; este mesmo processo de industrialização abriga uma outra face, aquela presente na zona urbana do litoral nordestino, que também atrairá mão de obra vinda do sertão, e que tornará possível,

⁸³⁶ **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1951, p. 6.

⁸³⁷ Ascenso Ferreira e o folclore nordestino. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 6 mai. 1951, p. 2.

⁸³⁸ Ascenso Ferreira editado e gravado. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 6 mai. 1951, p. 3.

ao menos na cidade de Recife, Pernambuco, o estabelecimento de um núcleo de produção fonográfica ao qual artistas locais poderão recorrer para o registro e a comercialização de sua música. Trata-se da Fábrica de Discos Rozenblit Ltda, criada em 1952, por José Rozenblit e irmãos, no contexto do projeto nacional-desenvolvimentista do pós-guerra.⁸³⁹

Desde o final da década de 1950 até 1966, a fábrica Rozenblit será a única indústria fonográfica de grande porte fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Além do mais, foi a primeira empresa fonográfica a lançar um selo de música apresentada como especificamente “nordestina”, ao mesmo tempo que “pernambucana”. Instalada em Recife, cidade que foi palco do Movimento Regionalista e Tradicionalista, e surgida em um momento de ênfase no discurso do nacional-popular, a fábrica de discos Rozenblit vai ser campo de disputa entre os discursos nacionalista e regionalista. O local de cruzamento entre as sonoridades que pretensamente representariam o nacional e o regional seria o selo Mocambo, inaugurado no final de 1954.

O selo Mocambo era uma promessa dos irmãos Rozenblit, segundo eles, feita aos pernambucanos, quando fundaram a sua Fábrica de Discos, idealizado, diziam ainda, para “a divulgação de nossa música, de nossos motivos folclóricos, apoiando os nossos artistas e as nossas orquestras”⁸⁴⁰. E se havia quem saudasse seu surgimento como uma etiqueta para a gravação de música nacional⁸⁴¹, não faltava quem afirmasse: “Com a inauguração da fábrica de discos Mocambo, no Recife, esta etiqueta vem beneficiar o desenvolvimento artístico do nordeste.”⁸⁴²

O próprio termo Mocambo já remetia a uma dada espacialidade, e a uma dada visibilidade. Há uma clara referência a Gilberto Freyre, e à sua obra, como que prestando reverência ao regionalismo tradicionalista e ao tratamento muitas vezes romântico dado por Freyre àquele tipo de moradia próprio das pessoas em condição de miserabilidade. O nome, ligado à pobreza, ganha ainda um sentido irônico ao ser associado àquela que então se apresentava como a fábrica de discos “mais bem aparelhada da América do Sul”⁸⁴³. Tudo funcionava como se, mais uma vez, a dita sonoridade de uma música nordestina trouxesse em

⁸³⁹ Para uma história da fábrica Rozenblit, cf. SOBRINHO, Antônio Alves. **Desenvolvimento em 78 Rotações**: a indústria fonográfica Rozenblit (1953 - 1964). Dissertação (Mestrado em História). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1993; e cf. SILVA, Érica Lucena Palmeira. **Ecos da Rozenblit**: memória de uma fábrica de discos. Trabalho de Conclusão de Curso (Biblioteconomia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

⁸⁴⁰ **Diário de Pernambuco**, Recife, 3 jan. 1954, p. 7.

⁸⁴¹ Cf. **Diário de Pernambuco**, Recife, 12 dez. 1954, p. 11; e **Revista do Disco**, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 26, mar. 1955, p. 22.

⁸⁴² **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 29 jan. 1955, p. 32.

⁸⁴³ No mundo dos discos. **Careta**, Rio de Janeiro, Ano 47, n. 2432, 5 fev. 1955, p. 10.

si os harmônicos da plangência, a estética da tristeza, o timbre dos gemidos e dos lamentos, já entoados desde os primeiros textos de Gustavo Barroso⁸⁴⁴:

Que venha a Mocambo trazendo por detrás de sua etiqueta o retrato sonoro das mais lindas paisagens nordestinas nos acordes vibrantes dos cocos, cateretês e rojões e nas vozes nostálgicas que cantam tristezas ao ritmo alegre dos caboclos que trazem na alma a tortura do corpo e no corpo a cicatriz morena do sol causticante.⁸⁴⁵

A maior parte de sua produção é dedicada aos gêneros que desde as décadas anteriores vinham se afirmando como “nordestinos”, em boa medida, pela atuação de Luiz Gonzaga.⁸⁴⁶ O baião e o xote, especialmente popularizados por Gonzaga, desde o final da década de 1940, mas também o coco, promovido, entre outros, pelas pesquisas e escritos de Mário de Andrade, a toada, o maracatu, danças juninas e outros ritmos ditos nordestinos. Sobre tudo, a empresa investirá na gravação de discos de frevo, que, como vimos, passara por uma reelaboração conceitual, desde a virada dos séculos XIX-XX. Em meados da década de 1950, quando é criado o selo Mocambo, o frevo já é pensado como um gênero propriamente pernambucano. Entretanto, não obstante a leitura posterior feita da produção fonográfica da fábrica Rozenblit, mesmo dos discos lançados com o selo Mocambo, pretensamente dedicado ao que seria a música nordestina⁸⁴⁷, o que se percebe é a aglomeração deliberada, em um mesmo disco, de gêneros ditos urbanos e rurais, modernos e nordestinos, como baião, bolero, choro e fox. É o que se ouve, por exemplo, no primeiro LP lançado pela Mocambo, significativamente intitulado *Festival de ritmos*, lançado em 1955, e gravado pelo instrumentista José Magalhães Rocha, conhecido como J. Rocha⁸⁴⁸.

Expressões como “Festival de ritmos”, “Quadros da música brasileira”, e outras semelhantes, eram comuns em programas de rádio, desde o final da década de 1940, e em títulos de LPs, que começavam a ser produzidos em meados dos anos 1950. Se, por um lado, atendiam a uma exigência comercial para atração de um público variado, também dialogavam com uma dada escuta nacionalista da música, que propunha uma essência brasileira a partir da mistura

⁸⁴⁴ Remeto à discussão presente no Capítulo II, fragmento *No princípio, era o grito*.

⁸⁴⁵ GARCIA, Santos. “Mocambo”. **Revista do Disco**, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 24, jan. 1955, p. 3.

⁸⁴⁶ Ver SOBRINHO, Op. cit.

⁸⁴⁷ Cf., por exemplo, os trabalhos já citados de Antônio Sobrinho Valadares, Érica Lucena Silva, além de VALADARES, Paula Viviana de Rezende. **O frevo nos discos da Rozenblit**: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural. Recife: O Autor, 2007.

⁸⁴⁸ J. ROCHA E SEU CONJUNTO DE BOITE. **Festival de ritmos**. Recife: Mocambo, 1955. LP.

daqueles diversos gêneros ditos populares. No mesmo ano de lançamento do LP de J. Rocha, pelo selo Mocambo, por exemplo, vem a público o LP *Ecos do Brasil*, de Radamés Gnattali, lançado pela Sinter (Sociedade Interamericana de Representações), no qual o pianista gaúcho interpreta, acompanhado por contrabaixo e percussão, algumas das músicas que acredita definir acusticamente a nação.⁸⁴⁹

A Sinter havia sido criada em 1945, em um momento quando as primeiras empresas brasileiras de grande porte do mercado fonográfico surgem, competindo no investimento no mercado nacional⁸⁵⁰. No disco de Gnattali estão presentes, apresentados em uma linguagem jazzística, gêneros tidos como brasileiros – toada, baião, choro, samba, batucada, maxixe, cantigas de roda, corta-jaca, dentre os quais, vários estão presentes no disco de J. Rocha. De especial interesse, aqui, é o arranjo elaborado por Gnattali para *Asa branca*, de Gonzaga e Teixeira, inclusa como a primeira na seleção de músicas⁸⁵¹. Se o tema, as melodias das estrofes, são mantidas ao piano em sua configuração original, o ritmo, entretanto, é alterado para uma marcha-hino, que sugere a imagem sonora de uma nacionalidade em cujo centro melódico estaria o tema dito sertanejo e nordestino evocados por Gonzaga. Também, o arranjo de *Temas infantis*, na qual um conjunto de cantigas de roda (*Ciranda, cirandinha; Carneirinho, carneirão; Terezinha de Jesus; Eu sou pobre, pobre; Nesta rua, nesta rua*) são tocadas no ritmo do baião, expressando, ainda mais, o prestígio alcançado, em relativo pouco tempo, pela música de Luiz Gonzaga, no imaginário musical nacional⁸⁵².

Mas voltemos ao disco do selo Mocambo. J. Rocha tornara-se famoso por sua habilidade na chamada “guitarra havaiana”⁸⁵³. Viera ao Recife pela primeira vez em abril de 1950, como integrante do grupo de teatro encabeçado pelo astro cômico do cinema e do teatro,

⁸⁴⁹ Cf. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 6, jun. 1955, p. 83.

⁸⁵⁰ As outras gravadoras criadas são a Continental (selo adotado pela empresa Gravações Elétricas S.A. de Byington) e a Copacabana. Cf. FREIRE, Guilherme Araujo. **Autonomia e distinção na indústria fonográfica brasileira dos anos 1950 e 1960: O caso das gravadoras Festa, Elenco e Forma**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2019.

⁸⁵¹ A lista completa é, na ordem do LP: *Asa branca*, toada de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, Remexendo, choro de Radamés Gnattali, *Temas infantis*, baião com cantigas de roda, *Estão batendo*, samba de Gadé e Walfrido Silva, *Cai, cai*, batucada de Roberto Martins, *Ai, que saudade de Amélia!*, samba de Mário Lago e Ataulfo Alves, *De mansinho*, corta-jaca de Radamés Gnattali, *Mundo de Zinco*, batucada de Nássara e Wilson Batista, *Menino do Braçanã*, toada de Luiz Vieira, e *Rio Antigo*, maxixe de A. Carrilho.

⁸⁵² O LP *Ecos do Brasil*, de Radamés Gnattali, pode ser ouvido na íntegra neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=N7L5ouf51Nw>.

⁸⁵³ O instrumento produzido pela indústria Ro-Pat-In Corporation (mais tarde, Rickenbacker International Corporation), a guitarra Ro-Pat-In A22, lançada em 1932, considerada o primeiro instrumento de cordas elétrico e utilizado por grupos de música estilo havaiano, então já bastante disseminado nos Estados Unidos.

Oscarito, então, em uma pequena temporada na capital pernambucana⁸⁵⁴. A sonoridade de sua guitarra, entretanto, parece ter roubado a cena, com sua pretensa capacidade de transportar o ouvinte para um ambiente fantástico da literatura e do cinema orientalista:

Quem, por acaso, lê uma página dos contos dos Mares do Sul, do fleumático Somerset Maugham, tem a impressão de que está vivendo alguns momentos em Pago-Pago, vendo aquela chuva miúda, ou os homens com sua coloração típica, vestidos com o “lava-lava”, aquele luar que prateia o mar e o som melodioso das guitarras, tangidas por dedos ágeis [...] Esta mesma impressão temos ao ouvir artista que a terra do Senhor do Bonfim jogou para o Brasil inteiro apreciar, J. Rocha.⁸⁵⁵

Além disso, J. Rocha foi um dos pioneiros na utilização da guitarra elétrica no Brasil, na década de 1950, fabricada em finais da década de 1940 por indústrias americanas⁸⁵⁶, e utilizada nos estilos estado-unidenses do jazz, blues e rock. O guitarrista baiano, que conquistara o público recifense, assinaria contrato alguns anos depois com a Rozenblit, passando a gravar pelo selo Mocambo, e fará parte da primeira série de discos 78 rpm lançados com esta etiqueta. O citado LP, *Festival de Ritmos*, na verdade, relança algumas daquelas primeiras faixas em conjunto com novas composições. Em boa medida, a reunião de timbres e gêneros daquela produção geram uma imagem em caleidoscópio do que seria apresentado como a música nacional e nordestina.

A primeira faixa, intitulada *Busca-pé*⁸⁵⁷, foi a primeira a ser lançada ainda no formato de 78 RPM, e se trata de um baião tocado com sanfona, zabumba, pandeiro, violão e guitarra elétrica. A introdução com o toque do baião na zabumba, junto com o pandeiro, o cavaquinho e a entrada subsequente da sanfona, revelam a influência da música de Luiz Gonzaga, tanto na instrumentação⁸⁵⁸, quanto na execução da sanfona, com o tema da música entremeado com os resfolegados característicos do estilo gonzaguiano. A novidade é o uso da guitarra.

Se ainda estamos longe dos acordes distorcidos e com efeitos sonoros produzidos eletronicamente, tanto na guitarra quanto em outros instrumentos musicais, que passarão a ser utilizados mais intensamente a partir da década de 1960; naquele momento, o timbre metálico

⁸⁵⁴ Cf. **Diário de Pernambuco**, Recife, 15 abr. 1950, p. 6.

⁸⁵⁵ **Diário de Pernambuco**, Recife, 25 abr. 1950, p. 6.

⁸⁵⁶ As principais eram a Fender Electric Instrument Company e a Gibson Brands, Inc (mais tarde, Gibson Guitar Corporation). O instrumento utilizado por J. Rocha, provavelmente, era do modelo “Les Paul”, produzido pela Gibson, haja vista a penetração deste instrumento no mercado brasileiro em meados da década 1950.

⁸⁵⁷ A faixa pode ser ouvida aqui: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/160102/buscape>.

⁸⁵⁸ A sanfona, a zabumba, o cavaquinho e o pandeiro foram bastante utilizados por Gonzaga em suas músicas, até pelo menos o início dos anos 1950, quando é definido o formato em trio, com sanfona, zabumba e triângulo.

das cordas, a sonoridade “seca” das cordas palhetadas (no violão, as cordas são tocadas com as unhas e a polpa dos dedos, o que gera um timbre mais “aveludado”), além de alguns ornamentos típicos do instrumento elétrico amplificado⁸⁵⁹, provocaram um efeito sobre as escutas da época que é impossível para nossos ouvidos, hoje, acostumados a uma paleta imensamente variada de envelopes sonoros, imaginarem.

Um indício de que o músico, assim como a gravadora, tinha consciência da ousadia timbrística, que para muitos puristas posteriores seria impensável, é o fato de, na terceira faixa do mesmo LP, uma outra composição utilizar o mesmo expediente, deixando-o explícito em seu título: *Guitarra no baião*. Assim, J. Rocha antecipava em algumas décadas as experiências do tropicalismo e do mangubeat.

O LP traria ainda composições de choro e de fox-trot. Além de, na segunda faixa, o bolero *Confissão*⁸⁶⁰, utilizar a sonoridade da guitarra havaiana, que deu fama ao multi-instrumentista, trazendo para o interior do imaginário boêmio e latino, pretensamente associado ao bolero, a ambiência apresentada como paradisíaca das ilhas havaianas. Um aglomerado de gêneros, timbres, imagens, que o faria, de acordo com a crítica de então, “um disco genuinamente brasileiro”⁸⁶¹.

Em boa medida, aquilo que afirmei sobre a música de Luiz Gonzaga pode ser retomado aqui, para pensarmos as composições de J. Rocha, que assina todas as faixas do disco. Pois teríamos, também aqui, uma música articulando elementos de diversas espessuras históricas, cada qual, por sua vez, ligados a um discurso imagético próprio, como que fazendo emergir um universo sonoro multifacetado, em que não se sabe ao certo onde começa, nem onde termina, cada um de seus universos sonoros. No interior do Mocambo, o espaço dito nordestino parecia competir com outros espaços, outras paisagens.

Entretanto, ela estava lá – a paisagem chamada “nordestina”. E os meios para a sua apresentação, de acordo com a maneira como era pensada pelo discurso regionalista, eram tão sonoros quanto visuais, palatáveis, olfativos, táteis. É assim que, a partir da década de 1950,

⁸⁵⁹ A guitarra elétrica é tocada com o auxílio de um amplificador, o que gera um som potente, capaz de sobressair frente aos demais instrumentos, possibilitando uma ampla gama de ornamentos ao instrumentista (mordentes, legatos, glissandos, etc), quando em comparação com o som relativamente túbio do violão.

⁸⁶⁰ A faixa pode ser ouvida aqui: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/160105/confissao>.

⁸⁶¹ **A Cigarra**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 6, jun. 1955, p. 83.

uma série de programas de rádio passa a explorar a ideia de uma sonoridade ligada a uma dada espacialidade nordestina. Títulos como *Alma Sertaneja*, da Rádio Tupi, *Brasil Caboclo*, da Rádio Bandeirantes, *Alma do Sertão*, *Hora de Pernambuco*, da Rádio Nacional, entre outros, eram o sintoma de um Brasil que se descobria “caboclo”⁸⁶², mobilizado pelas ações do chamado Movimento Folclórico, por todo o dispositivo discursivo estabelecido em torno do tema do nacional-popular⁸⁶³. Sempre que buscavam inserir a paleta de cores e sons ditos regionais, estes programas ressoavam, em se tratando do Nordeste, o imaginário auditivo presente no dispositivo arquivístico sonoro elaborado, como vimos, desde as primeiras décadas do século XX.

As secas de 1950, que ocasionaram o aumento na migração de retirantes em direção ao sul do país, também contribuíram para pôr em pauta na imprensa o espaço físico do Nordeste, pensado como lugar de secura, devastação e morte⁸⁶⁴. Junto com essa temática visual, parece ressoar todo o imaginário auditivo produzido para a região. Coincidência ou não, neste mesmo período, em 1956, é publicada a quinta edição de *Terra de Sol*, de Barroso, como vimos, obra pioneira na apresentação de um espaço sertanejo, então ainda chamado de norte, associado a uma sonoridade específica, caracterizada pelas imagens do silêncio e da dor. Muito daquilo que era apresentado, agora, como uma audibilidade nordestina estava presente naquelas páginas que, agora, em sua nova edição eram anunciadas como portadoras de um “retrato de grande fidelidade dos costumes e da paisagem nordestina”⁸⁶⁵.

As produções do selo Mocambo acompanhavam, quando não contribuíam para o sucesso de alguns daqueles programas. Tomemos um exemplo: em onze de agosto de 1953, a Rádio Tamandaré, inaugurada em 1951 em Pernambuco, estreia o programa *Paisagem Nordestina*, com patrocínio do Café Mundial, transmitido sempre às terças-feiras, às 21:35. O programa era apresentado pelo músico Gilvan Chaves, artista conhecido no meio radialístico pernambucano. De início, ligado à interpretação da chamada música popular e brasileira,

⁸⁶² *Brasil Caboclo* era também o título do livro de poesias do paraibano Zé da Luz, apresentado como “poeta nordestino”, publicado em 1950 e prefaciado por José Lins do Rego. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, ago. 1956, p. 55.

⁸⁶³ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de, Op. cit.

⁸⁶⁴ Nordestinos fogem para o sul escapando da seca e da fome: inoperância do governo federal. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 29 mar. 1958, p. 9.

⁸⁶⁵ **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1956, p. 2.

tocando e compondo em diversos gêneros musicais, no início da década de 1950, ele assume o título de “cantor das praias do Nordeste” – por vezes, também chamado “do Norte”⁸⁶⁶.

De certa maneira, Gilvan Chaves se contrapõe aos diversos “cantores do sertão” ou mais genericamente “do Norte” que, por esse período, e por influência de Luiz Gonzaga, assumiam este epíteto. Passou a se definir a partir de sua infância que teria se passado nas areias das praias de Olinda, ouvindo as cantigas e as histórias dos pescadores e jangadeiros. Ao fazer isso, ele retoma as categorias territorializantes que Gustavo Barroso, principalmente em sua obra *Praias e várzeas*, utiliza para separar um espaço e uma sonoridade do litoral e do sertão nortistas⁸⁶⁷. E passa a concentrar sua música dentro dos gêneros pensados para representar o norte/nordeste⁸⁶⁸.

São essas composições pretensamente banhadas nos “encantos da beira-mar nordestina”⁸⁶⁹ que ele canta nos episódios de *Paisagem Nordestina*, as mesmas que começaria a gravar pelo Mocambo, no formato de discos 78 rpm, e que reuniria em um disco LP, pelo mesmo selo, com o seu nome, em 1956⁸⁷⁰.

A primeira faixa produzida é *Pregões do Recife*, inspirada nos motes entoados por vendedores ambulantes da capital pernambucana. Lançada em uma primeira versão em 1956, a música é um baião, ao estilo criado por Luiz Gonzaga, tocado com sanfona, triângulo, zabumba e cavaquinho. A inovação proposta por Gilvan Chaves é a citação, no corpo da canção, de melodias que ele próprio teria ouvido pelas ruas da cidade de Recife, entoadas por pessoas das camadas populares na venda de itens como frutas, legumes, tecidos, utensílios domésticos, entre outros.

A ideia não era, de fato, inédita. Os cantos e brados dos vendedores de rua recifenses já haviam sido tema de música e palestra em 1947 pela musicista Maria de Lourdes Argollo Oliver, a Dilú de Melo⁸⁷¹. Melo ficara conhecida interpretando músicas do chamado folclore

⁸⁶⁶ O Norte já tem o seu cantor. A revelação do ano: Gilmar Chaves – O Rio de Janeiro começa a conhecer o Norte. **Diário de Pernambuco**, Recife, 9 ago. 1953, p. 5.

⁸⁶⁷ Remeto ao Capítulo I, fragmento *Arquitetura do silêncio*.

⁸⁶⁸ Em outubro de 1955, o programa *Paisagem Nordestina* passa a ser transmitido pela TV Itacolomi, de Belo Horizonte, quando Gilvan Chaves se muda definitivamente para o Rio de Janeiro e passa a gravar os programas de lá. Ali, permanecerá até, pelo menos, meados de 1958.

⁸⁶⁹ O Norte já tem o seu cantor. A revelação do ano: Gilmar Chaves – O Rio de Janeiro começa a conhecer o Norte. **Diário de Pernambuco**, Recife, 9 ago. 1953, p. 5.

⁸⁷⁰ Em 1958, após encerrado o seu contrato com o selo Mocambo, Gilvan Chaves gravará um disco LP intitulado *Encantos do Nordeste*, com a gravadora Columbia, quem que segue utilizando em suas composições temas de aboio, pregões de rua, etc.

⁸⁷¹ Letras e Artes. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 9 nov. 1947, p. 2.

nacional, e chegara a ser contratada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, durante o Estado Novo, para realizar turnês pelo país, divulgando o que seria a “música brasileira”. Contratada pela Rádio Nacional, em 1942, passa a apresentar o programa *Rapsódia Brasileira*⁸⁷², onde ficaria responsável por apresentar o que seriam as várias facetas regionais da música popular nacional.

Se a maranhense Dilú de Melo propunha um arranjo comercial para esses elementos sonoros ditos populares do Brasil, antes dela, o pianista paraense Waldemar Henrique e o conjunto criado por ele, significativamente chamado “Quarteto Brasil”, buscavam dar-lhes uma roupagem erudita. Henrique, que fora amigo de Mário de Andrade, que fora iniciado por ele nas pesquisas em torno do dito folclore brasileiro, iria se empenhar na produção daquilo que o musicólogo paulista denominou (e desejou como sendo) uma “música artística nacional”⁸⁷³. Nesta música, produzida por Waldemar Henrique, os chamados “pregões do Recife” eram articulados a outros ditos “motivos populares brasileiros”⁸⁷⁴, como lundus, cocos, maracatus, toadas gaúchas, lendas amazônicas, cateretês paulistas, e “cantigas sertanejas de todos os recantos do Brasil”⁸⁷⁵.

Vemos, portanto, como aqueles sons emitidos por trabalhadores ambulantes, cuja experiência sonoro-musical da cidade está ligada à questão da sobrevivência, do ganho imediato, já deambulavam entre os territórios da chamada música folclórica e erudita; já eram sequestrados, como outrora os cantos registrados pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, tomados como matéria de música por aqueles artistas, quando Gilvan Chaves os seleciona como mote de sua primeira gravação. Em *Pregões do Recife*⁸⁷⁶, de Chaves, são apresentados cinco motivos melódicos, que seriam entoados por vendedores diversos, intercalados por estrofes em que uma melodia-base, com algumas variações, apresenta o produto anunciado pelo pregão. Aqui só podemos imaginar a diferença, o contraste original de cada um desses cantos, cada qual com um fraseado, efeitos e registo de voz próprios, agora diluídos na mesmice timbrística do cantor de rádio. Na arquitetura de sua música, Recife emerge como centro de uma espacialidade

⁸⁷² *Rapsódia Brasileira*, a nova e sensacional atração da Rádio Nacional. **A Noite**, Rio de Janeiro, 30 mai. 1942, p. 2.

⁸⁷³ Ver ALIVERTI, Márcia Jorge. **Uma Visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique**. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

⁸⁷⁴ Waldemar Henrique e o Quarteto Brasil. **Carioca**, Rio de Janeiro, Ano 5, n. 235, abr. 1940, p. 45.

⁸⁷⁵ *Ibidem*, p. 44.

⁸⁷⁶ A faixa pode ser ouvida aqui: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/165841/pregoes-do-recife>.

nordestina em que música e trabalho se confundem, como se a fala de Mário de Andrade, já citada nesta tese, voltasse a soar, afirmando o Nordeste como esse lugar onde “Os trabalhos pesados não se fazem sem cantiga, nem os leves!...”⁸⁷⁷

Em uma outra faixa, também gravada pelo selo Mocambo, em 1956, e apresentada em seu programa de rádio, Gilvan Chaves retoma um elemento sonoro já ecoado nesta tese, o chamado “canto” do carro de boi. A música se intitula *O gemedor*, e faz referência ao ruído proveniente da fricção das rodas de madeira girando no eixo da carroça, que já fora romantizado pelos ouvidos dos inventores de uma sonoridade e uma musicalidade nordestinas. Lembremos, por exemplo, como ele figura na pintura sonora que Câmara Cascudo compõe para o seu sertão nortista, onde “vê-se o carro-de-boi passar, lento e rangindo”⁸⁷⁸; ou na “Solidão rural” de José Américo de Almeida, onde “tudo cantava. Até o carro de boi sob os fardos arrobados: quanto mais pesado, mais cantava.”⁸⁷⁹

A letra de Gilvan Chaves bem poderia ter sido inspirada na literatura de José Lins do Rego, mais especificamente, na saga do banguê Santa Fé, cuja decadência e apagamento, narrado em *Fogo Morto*, se traduz pelo silenciamento progressivo de sonoridades como a do carro de boi, e o aparecimento de outras, associadas à modernidade e ao meio urbano, como o maquinário das usinas, o ruído dos motores de automóveis. A música de Chaves repõe, portanto, anacronicamente, a simbologia utilizada pelos romancistas de trinta, pelos estudiosos do folclore de início do século XX, pelos regionalistas e, à sua maneira, pelos modernistas; volta a contrapor uma dada sensibilidade auditiva tradicional, associada ao “gemido” do carro de boi, a uma outra, burguesa, ligada ao “ronco” do automóvel Chevrolet, que, em meados de 1956, quando é lançada sua gravação, já está bastante consolidada:

Carro de boi que não geme, não é bom
Carro de boi bom é o gemedor
Carregadinho de cana de açúcar
Açúcar pra fazer mel
Pra fazer rapadura e fazer mel
Pro doutor ganhar dinheiro
E comprar Chevrolet

A música é mais um baião, tocado com sanfona, triângulo, gonguê, violão e cavaquinho. Logo após os primeiros compassos, nos quais um tema na sanfona introduz os

⁸⁷⁷ ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Brasília, DF: Iphan, 2015, pp. 302-303.

⁸⁷⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. **Alma Patrícia**: crítica literária. Natal: Atelier Typ. M. Vitorino, 1921, p. 118.

⁸⁷⁹ ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000 [1928], p. 17.

demais instrumentos, a voz entra entoando uma sequência decrescente de notas, acompanhada por um coro, como que emulando o rangido – o chamado “canto” – do carro de boi em movimento. Este tema curto será repetido após cada estrofe cantada, como se fosse a maneira encontrada por Gilvan Chaves para fazer soar no interior de seu disco, e da rádio, um fragmento da paisagem sonora pensada para o Nordeste.

5.5 Ressonâncias de madeira: o som da saudade em Bernardino de Souza

Por tudo que foi dito anteriormente, é compreensível que *O Gemedor* tenha sido apontada, após seu lançamento, como daquelas músicas que, “pelas suas características regionalistas, interessam aos estudiosos da música popular e folclórica do Brasil.”⁸⁸⁰ Por cantar essas e outras canções, ele é convidado por Câmara Cascudo, através de uma carta, a fazer parte da Sociedade Brasileira de Folclore⁸⁸¹. A imagem sonora do que seria o canto do carro de boi de fato fascinava, como vimos, havia décadas os pensadores de uma sonoridade e uma musicalidade nordestinas, e extrapolava as fronteiras da literatura.

Em dezembro de 1948, Bernardino José de Souza, então Presidente do Tribunal de Contas da União, e também historiador, geógrafo, além de aficionado pelos estudos de folclore, apresenta a palestra “O folclore do carro de boi”, durante uma reunião pública da Comissão Nacional de Folclore, da qual era integrante⁸⁸². Criada havia cerca de um ano, em novembro de 1947, a Comissão preparava, para o final do ano seguinte, uma série de sessões plenárias, abertas ao público, para que seus membros e outros especialistas do folclore apresentassem trabalhos referentes ao que se dizia serem as “artes e tradições populares”. Bernardino de Souza seria responsável pela conferência de abertura⁸⁸³.

De forma geral, a palestra tentou dar conta de resumir os resultados de uma pesquisa iniciada havia quase uma década por Bernardino de Souza. Além disso, Bernardino falou dos seus métodos de coleta de informações, e do projeto de um livro, a ser lançado brevemente,

⁸⁸⁰ MELLO, Inah de. Discos e publicações musicais. **Correio Paulistano**, São Paulo, 19 mar. 1955, p. 7.

⁸⁸¹ NEY, Edel. O Norte canta na voz de Gilmar Chaves. **Radiolândia**, Rio de Janeiro, Ano 3, n. 143, 29, dez. 1956, p. 55 e segs.

⁸⁸² **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1948, p. 1.

⁸⁸³ Ainda estavam previstas para aquele ano uma palestra de José Maria de Melo, sobre uma série de “advinhas” do estado de Alagoas, a realizar-se em novembro; e outra de Gustavo Barroso, com o tema do “Ciclo de Natal”, marcada para dezembro. Ver **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro 16 nov. 1948, p. 6.

obra que pretendia ser um tratado geral sobre o carro de boi⁸⁸⁴. Para tanto, Bernardino de Souza se esforçara para recolher tudo o que considerara integrante de sua longínqua “tradição”. Sua posição como Ministro do Tribunal de Contas da União, entre 1943 e 1949, rendera-lhe uma vasta rede de contatos nas principais cidades e capitais, além de prestígio e atenção às inúmeras mensagens que enviara àqueles que considerava especialistas nas diversas regiões do país. Entre as matérias pesquisadas, estava incluso aquilo que, com o passar das décadas da primeira metade do século XX, no Brasil, será nomeado o “canto do carro de bois”, em especial, como constituinte da ambiência sonora elaborada no mesmo período para região Nordeste

Já em 1943, em uma troca de cartas entre Adhemar Vidal e Câmara Cascudo, Vidal cita um “inquérito”, que por sua vez lhe fora enviado por Cascudo a pedido de Bernardino de Souza, a ser respondido para a produção de um “estudo do ciclo do carro de bois no Brasil”, no qual este último estaria trabalhando. Tratava-se de um questionário sobre o tema elaborado por Bernardino, contendo a figura ilustrativa de um carro de boi, com perguntas e espaços em branco para as respostas, e distribuído por todos os estados do país, entre figuras consideradas conhecedoras da vida rural, fossem “estudiosos ou fazendeiros”⁸⁸⁵. Vidal promete, então, o envio a Cascudo de um texto de sua autoria no qual contaria a “história do carro de boi na Parahyba [...] mais ou menos completa”⁸⁸⁶. O texto será entregue, e o nome de Vidal, como o de Cascudo, e dezenas de outros aparecerão na seção da obra dedicada aos “Colaboradores e Auxiliares”⁸⁸⁷.

Mas Bernardino de Souza não verá publicada a obra que consumiria seus últimos anos de vida⁸⁸⁸. Então, com sessenta e três anos, e a saúde fragilizada, morreria menos de dois meses depois daquela conferência, em 11 de janeiro de 1949. Havendo enfrentado dificuldades para encontrar um editor disposto a bancar a publicação das mais de quinhentas e cinquenta páginas do estudo, *Ciclo do carro de bois no Brasil* será lançado apenas em 1958, quase dez anos após a morte do autor⁸⁸⁹.

⁸⁸⁴ **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1948, p. 13.

⁸⁸⁵ Ver SOUZA, Bernardino José de. **O ciclo do carro de bois no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958, p. 30.

⁸⁸⁶ Carta de Adhemar Vidal a Câmara Cascudo, 6 fev. 1943.

⁸⁸⁷ Ver SOUZA, Op. cit.

⁸⁸⁸ TEIXEIRA, Anísio. 23 abr. 1958. Disponível em: <https://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/arquivo-geral/at/textual/texto-sobre-a-obra-e-a-personalidade-de-bernardino-jose-de-souza-para-publicacao-no-boletim-bibliografico-brasileiro-rio-de-janeiro>. Acesso em: 5 jul. 2021.

⁸⁸⁹ Lançada em 1931 por ocasião do trigésimo aniversário da Companhia Editora Nacional, a obra sairá como volume da Coleção Brasileira.

O ciclo do carro de bois no Brasil é, de fato, até onde pude verificar, a primeira grande obra de texto integralmente dedicado ao tema que, de uma maneira ou de outra, visitara as páginas sonoras de estudiosos do folclore, literatos, sociólogos e, como acabamos de ver e ouvir, músicos. É o trabalho de um artesão apaixonado, que usou de seu fascínio – levado ao limite da obsessão – para compor uma imensa síntese de tudo que alcançara obter sobre o assunto. Por desenvolver boa parte suas pesquisas junto a informantes de estados da região Nordeste, nas páginas de Bernardino de Sousa, ressoarão quase todos os autores analisados ou apenas citados nesta tese: Gustavo Barroso, Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Adhemar Vidal, Mário Sette, Ascenso Ferreira, José Lins do Rego, José Américo de Almeida. Em todos estes, quase sempre, encontramos a imagem do carro de boi marcada por sua dimensão sonora, presente em um imaginário auditivo dito nordestino, do qual eles foram os artífices.

O livro é cercado pelo cerimonial próprio das grandes obras póstumas. Uma biografia de sete páginas do autor, assinada pelo então diretor do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, Péricles Madureira de Pinho abre a obra, marcando-a com todo o peso de sua ausência. O tratado ganha ares, assim, de testamento. Através de Pinho, seu conterrâneo, ficamos sabendo que Bernardino de Souza nascera em 1884, em Sergipe, mais especificamente no engenho Murta, de propriedade de seu pai, Otávio de Souza Leite, representante da aristocracia rural do Brasil Império. Sabemos que se formou na Faculdade de Direito da Bahia, onde chegou a lecionar, que teve passagens pela Assembleia Legislativa daquele estado, além de cargos públicos nos poderes administrativos e judiciais, até alcançar o posto de Ministro do Tribunal de Contas da União, morando no Rio de Janeiro, onde vivera seus últimos quinze anos de vida. Mas isso não parece ter importância para seu biógrafo, senão para revelar melhor a distância que a vida, de alguma maneira, teria imposto entre Bernardino de Souza e aquilo que seriam “suas origens” – a vida rural – e que, com este livro, o autor buscaria reencontrar.⁸⁹⁰

Em um modelo já tornado clássico desde o primeiro livro de José Lins do Rego, e comum a alguns dentre aqueles autores tratados nesta tese, Bernardino de Souza seria, segundo Pinho, o filho de senhor de engenho, crescido nos domínios do banguê, que teria ido estudar nos grandes centros urbanos, sem nunca, entretanto, esquecer seu lugar de infância. A referência a Lins do Rego não passa despercebida, e o “menino de engenho”, como é chamado Bernardino, haveria de revelar em todos os seus trabalhos, afirma Pinho, seu “amor pela terra”⁸⁹¹.

⁸⁹⁰ SOUZA, Op. cit., p. 14 e segs.

⁸⁹¹ Ibidem, p. 14.

Em seguida a este texto biográfico, uma dedicatória nos lembra de “todos os lavradores do país, ricos e pobres, proprietários e jornaleiros”⁸⁹², para quem o carro de boi seria uma ferramenta fundamental. De certa forma, ela dialoga com o epílogo que vem na sequência: duas citações enaltecendo o papel da agricultura na vida do homem e dos povos. Bernardino de Souza, que deixara o livro pronto para a impressão, antes de morrer, prestava homenagem à elite agrária a partir de onde escrevia⁸⁹³. Uma “Advertência”, em seguida, reúne três citações, dentre as quais, uma de Cascudo sobre a presença na história, a importância e as vantagens do carro de bois. Apenas depois entramos no tema do livro.

Um texto curto – dada a extensão da obra – de quatro páginas, à maneira de um prefácio, intitulado “Razões deste livro” dá voz, finalmente, ao falecido autor. Mas não o faz senão para ele invocar para falar em seu lugar a voz da filha, cujas palavras são tiradas de uma carta que esta teria escrito a um amigo da Bahia, datada de onze de junho de 1943, em que dá notícias do pai, segundo afirma, completamente absorvido pelo “livro a respeito do carro de bois”⁸⁹⁴, como se as “razões deste livro” de que ele falava fosse, na verdade, as razões de sua ausência. Diz a filha: “[Escrevendo] O meu velho engana, desse modo, a sua nostalgia, a saudade de sua meninice, transportando para o papel, hora por hora, instante a instante, o velho carro típico de seu sertão longínquo.”⁸⁹⁵ Como se ele, sozinho, não tivesse a coragem de confessar – o que faz em seguida – o verdadeiro motivo daquele esforço imenso: fazer soar uma última vez aquilo que lhe era “a voz da terra de nascença”⁸⁹⁶.

Apesar de nascido na Bahia, que não faria parte oficialmente do Nordeste, antes de 1969, segundo a divisão do IBGE, na idealização de um “canto” pretensamente produzido pelas rodas do carro de bois, Bernardino de Souza encontrará no imaginário auditivo fabricado, desde a década de 1910, para aquela região, as notas adequadas a compor sua melodia saudosista.

⁸⁹² Ibidem, p. 21.

⁸⁹³ A publicação do livro de Bernardino de Souza parece ter feito parte de uma estratégia editorial, pois logo após, ainda em 1958, foram lançadas pela coleção Brasileira, uma reedição de *História geral da agricultura brasileira*, em dois volumes, de Luís Amaral, publicada originalmente em 1939 pela mesma coleção.

⁸⁹⁴ Ibidem, p. 27.

⁸⁹⁵ Ibidem.

⁸⁹⁶ Ibidem, p. 28.

Bernardino de Souza dá àquela que seria sua obra máxima uma estrutura enciclopédica. Claramente não é uma obra para ser lida de uma enfiada, mas para ser consultada ao sabor do momento. O texto é seccionado em seis partes, as quais são subdivididas em capítulos menores, e é acrescido de uma seção de anexos contendo uma árvore genealógica do carro de bois do Brasil, plantas do carro de bois, com a vista “do alto”, “de lado” e “de baixo”, e um mapa do Brasil repartidas as regiões por tipos de carro de bois.

No interior dessa arquitetura, Bernardino de Souza faz um exercício de interpretação sociológica em que apresenta o carro de boi como expressão de uma cultura sertaneja brasileira, imagem que atravessaria a sua história, ligando-o à história universal, desde a Idade Antiga, até a modernidade mais recente. Bernardino segue um padrão já visto, por exemplo, em Câmara Cascudo e Mário de Andrade, pelo qual um tema apresentado como folclórico tem suas origens remetidas às antiguidades grega e romana, percorrendo um arco temporal e geográfico gigantesco, desde a invenção da roda, ainda no período neolítico, sua “provável evolução do rolo à roda”⁸⁹⁷, daí à Europa medieval, não sem antes tomar atalhos para a Mesopotâmia, a China, o Egito, Irã e outros países do Oriente; para depois, através da passagem pela Península Ibérica, e por meio da colonização, chegar ao Brasil.

Uma das teses defendidas pelo livro é a de que o chamado “carro romano-português”, equipado com duas rodas unidas por um eixo de madeira, sobre o qual se ajustava um estrado para a carga, atrelando-o na parte dianteira através de um varal a junta ou juntas de bois seria o modelo herdado pelo Brasil, através de sua ligação colonial com a cultura ibérica:

Este carro, tirado por bois, que se diz “gemedor” ou “cantador” e que os espanhóis denominam “carro cantante” ou “carro chillon” (F. Aranzadi), foi o único usado no Brasil colonial, continuando até hoje, com os seus mais típicos caracteres de primitividade, a rodar nos caminhos do sertão, integrando-se-lhe na paisagem a que dá vida, sonoridade e benefício.⁸⁹⁸

Mais uma vez, os genes de uma musicalidade e uma sonoridade, onde quer que estas fossem apontadas como aspectos de uma cultura dita popular e nacional, mesmo em seus menores grãos, como no caso do ruído das rodas dos carros de bois, seriam uma dívida com a Europa; como se o processo exploratório da colonização houvesse gerado uma dívida inversa, em que tudo que pudesse dizer-se “brasileiro” devesse, antes, prestar reverência ao passado europeu. O roteiro já traçado pelos inventores de uma sonoridade nordestina segue produzindo

⁸⁹⁷ Ibidem, p. 45

⁸⁹⁸ Ibidem, p. 199.

sentidos, e novamente, por essa interpretação, a chegada da modernidade traria o silenciamento do que seria a nossa tradição. Pois no último quarto do século XIX, segundo narra Bernardino de Souza, modificações no modelo ibérico do carro de bois teriam criado os chamados “carros silenciosos”, isto é, modificados por técnicas e materiais modernos de construção, segundo o autor, “carros modernos, menos poéticos, menos coloridos do passado”⁸⁹⁹.

A partir de então, o critério de classificação dos carros de bois no Brasil passa a ser aquele que separa os “que cantam” e dos “que não cantam”⁹⁰⁰ – divisão esta traduzida pela música de Gilvan Chaves entre o carro de boi “que não geme” e “o gemedor”. E é justamente neste ponto que Bernardino de Souza identifica o que seria uma característica especial adquirida este último tipo no Nordeste:

Aqui se impõe o registro de uma particularidade sugestiva do Nordeste a respeito do carro cantador, que não encontramos referida em outras terras. Tal é a de que os vários tons que emitem os carros são, não raro, propositadamente ajustados pelos carreiros: fazem-lhes a "afinação" antes da partida para as viagens ou para as lidas do costume, de acordo com as preferências de cada qual. Chamou-nos a atenção para esse pormenor Ascenso Ferreira, um dos mais genuínos intérpretes da alma rústica de Pernambuco, em carta de 19 de fevereiro de 1942: "Os bons carreiros só se sentem satisfeitos quando o grupo de carros que dirigem estão "afinados" em prima e bordão, o que quer dizer um fino e outro grosso".⁹⁰¹

Também aqui, a música emerge como motivo de trabalho. De novo, o nordestino é apresentado como o sujeito em quem a musicalidade transborda, indo parar em seus gestos, em sua lide, em suas horas comezinhas. Aquilo que seria um elemento tido como da cultura nacional ganha cores, ou melhor, *sons* próprios em território nordestino. Nas mãos do trabalhador nordestino, o carro de bois se transfiguraria em um instrumento musical afinado. O chiado que, segundo Bernardino de Souza, já existia desde o tempo das conquistas romanas, “tão velho quanto a própria civilização da humanidade”⁹⁰², só se torna completamente música, só pode se dizer arte, em domínios nordestinos. Ideia esta que já frequentava outros compartimentos do dispositivo arquivístico sonoro tramado para o Nordeste, como podemos ouvir nesta fala de Paulo Roberto, apresentador do programa *No mundo do Baião*, alguns anos antes do livro de Bernardino e da música de Gilvan Chaves:

⁸⁹⁹ Ibidem, p. 204.

⁹⁰⁰ Ibidem, p. 203.

⁹⁰¹ Ibidem, p. 317-318.

⁹⁰² Ibidem, p. 314.

Quem já esteve no interior, ou já se perdeu pelo sertão conhece muito bem a cantiga nostálgica dos carros de boi (nesse momento, o barulho do rangido das rodas toma o fundo). É uma cantiga que se ouve de muito longe, modulada e penetrante. Muito carreiro gosta de fazer o seu carro cantar. Por isso todos eles gostam de levar no fundo do embornal um pedaço de carvão. Com o eixo pintado de carvão o carro canta e geme pela estrada sem fim.⁹⁰³

É significativo que, de todas as regiões brasileiras, Bernardino de Souza dedique “uma página regional” apenas ao Nordeste – gesto revelador do seu lugar de autor, ou melhor, do seu lugar de escuta. Neste momento, o autor reproduz uma conversa com quem seria um fazendeiro da Bahia, “ao qual me ligam laços de parentesco e velha amizade”⁹⁰⁴, ocasião única da obra em que o texto assume feições da linguagem coloquial, como se a força afetiva daquela lembrança nascesse de sua impressão auditiva, a qual o autor se esforça para reproduzir: “[...] transcrevemo-la na íntegra, respeitado, já se vê, o linguajar sertanejo [...]”⁹⁰⁵.

Curiosa metamorfose, presenciada no correr desta tese, do ruído do carro de bois. Relembremos como antes ele fora tema para o debate legislativo, quando do processo de regulamentação do trânsito de carroças no município de São Paulo, em meados do século XIX⁹⁰⁶; tornara-se personagem de romance, na obra dos romancistas de trinta; para ser ainda tema de música de programas de rádio e faixas de discos⁹⁰⁷; até tornar-se tema de estudo folclórico. Nesta metamorfose de infração legal a canto, sua sonoridade percorrera um século, atravessando ditos e escritos, habitando vários estratos discursivos, sendo capturado, a cada vez, em uma nova ordem de signos. Ressoando em vários *corpora* – legislativo, judiciário, literário, radiofônico, fonográfico, sociológico; e atraído pela órbita sonora idealizada para o Nordeste, o ruído produzido pelo movimentar do carro de bois é uma nota que atravessa as diversas camadas discursivas de uma pretensa sonoridade nordestina. Na arquitetura sentimental elaborada por Bernardino de Souza, no corpo imaginado de um Brasil com traços de madeira, o Nordeste se trama, uma vez mais, no cruzamento de linhas de som e saudade.

⁹⁰³ NO MUNDO DO BAIÃO. **Cancioneiro Royal**: Revelador das maravilhas da cantiga popular no Brasil. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 28 nov. 1950. Programa de rádio.

⁹⁰⁴ SOUZA, Op. cit., p. 481.

⁹⁰⁵ Ibidem.

⁹⁰⁶ Remeto à discussão presente no Capítulo I, fragmento *As faces sonoras da capital da República*.

⁹⁰⁷ Além da música de Gilvan Chaves, ouvir *Cacimba Nova*, canção de Luiz Gonzaga em parceria com José Marcolino.

5.6 Ressonâncias de pedra: o cantador e a Medusa (e a estátua que não foi)

Avancemos uma vez mais. Com cautela, pois aqui já nos encaminhamos para o final desta tese e talvez não tenhamos mais tempo nem forças para voltar. O ano é 2009. Estamos em França, na cidade de Toulouse. O músico e agitador cultural Claude Sicre prepara mais um ato performático, a integrar seu repertório já bem conhecido, ao menos naquela região do sudoeste francês: trata-se da renomeação da “Place des Tiercerettes”, ponto de boemia e da atividade de músicos locais, para “Plaça Chico Antonio”.⁹⁰⁸

Expliquemos: toulousiano de nascimento, Claude Sicre se tornara conhecido no meio artístico francês por seu envolvimento com o chamado movimento occitanista. Composto por instituições da sociedade civil francesa, este movimento atua nas áreas cultural e política, promovendo ações de afirmação de uma dita “cultura occitânica”. Este “occitanismo”, por sua vez, pretende “descentralizar” a cena cultural francesa, que estaria, segundo afirmam seus simpatizantes, por demais focada em Paris. A Occitânia, região histórica europeia, por sua vez, traria em seu passado a música dos trovadores, uma tradição afirmada como verdadeiramente popular, onde seria possível encontrar fragmentos de um folclore francês que a própria França moderna teria ofuscado.⁹⁰⁹

Claude Sicre encontrara na música, tanto a matéria quanto o campo de expressão destas e outras propostas estéticas. Compondo suas canções em occitano, ele propunha o retorno de uma língua medieval, a chamada língua d’Oc, de onde brotara a poesia e música trovadorescas. Para Sicre e outros occitanistas, tudo soa como se, em algum momento do longo período medieval europeu, uma cultura laica, iletrada, tivesse encontrado vazão na produção oral, representada por cantigas de cunho folclórico, ou “popular”. Segundo Segismundo Spina, essa “produção oral, em geral, condenada pela Igreja, compreendia as *fabulae* (contos), as canções amorosas (*cantica amatoria*), os cantos blasfematórios, de luto (*supermotuos*) e os histriônicos (*spectacula, joça, scenica*)”⁹¹⁰.

Tais canções teriam construído, portanto, um imaginário musical do espaço pagão; teriam lhe dado uma sonoridade, de maneira que quem quer que, durante os séculos XI e XII,

⁹⁰⁸ Sobre as experiências de Claude Sicre, os Fabolous Trovers e a associação Escambiar, cf. ALMEIDA, Elisa Paiva de. **Embolada “e outras coisas do folclore tulusano”: a experiência da associação Escambiar em Toulouse-França**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Natal, 2010.

⁹⁰⁹ Ibidem.

⁹¹⁰ SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 17.

oscilasse entre o interior de um mosteiro e as ruas das cidades ao seu redor, estaria à mercê de experiências musicais bastante contrastantes. Ora, é essa ambiência sonora e musical das ruas da medieval Occitânia que Claude Sicre deseja fazer reviver. E é por esse *desejo de medievo* que ele irá cruzar tal imaginário auditivo pensado para a Occitânia com aquele outro, engendrado para o Nordeste, de que venho tratando nesta tese.

A partir de 1983, Claude Sicre dá início a uma série de contatos com o Brasil por intermédio de diversas associações das quais foi membro⁹¹¹. Nos arquivos de uma destas instituições, quase duas décadas depois, um documento, provavelmente datado do ano de 2000, revelará o motivo do interesse de então na música feita no Brasil: descobrir na chamada “música folclórica brasileira” os meios para “reinventar” o que seria o “folclore occitânico francês”⁹¹². Em especial, o modelo central para tal reinvenção estaria no Nordeste brasileiro: “os trovadores occitanos medievais, por intermédio de sua influência em Portugal e na Galícia, deixaram numerosos ecos na lírica e na música brasileira dos trovadores sobretudo nordestinos”⁹¹³. Basta um rápido jogo de palavras e estamos de volta às primeiras afirmações de Câmara Cascudo e Gustavo Barroso, e às ilações de Mário de Andrade, todos conclamando, ainda nas primeiras décadas do século XX, a existência de um parentesco longo entre o cantador sertanejo do Nordeste e os cantores provençais da Idade Média europeia.

Naquele mesmo ano de 1983, segundo afirma, Sicre recebera de um conhecido brasileiro em Toulouse uma fita contendo faixas gravadas com cantadores de coco, embolada e forró. Não se sabe quais artistas constavam daquela fita, mas é possível que estivessem presentes canções de Chico Antônio, tiradas do disco recém-gravado pela Funarte, em 1982⁹¹⁴, por intermédio do folclorista Deífilo Gurgel, que, como vimos, havia estabelecido contato com o cantador.

No mesmo período, ainda em meados da década de 1980, Claude Sicre forma uma dupla com o também músico Jean-Marc Enjalbert, de cognome Ange B, nascido na cidade de Albi, na mesma região de Toulouse. Os dois passam a se apresentar como os *Fabulous Trobadors* (em francês, “Fabulosos Trovadores”), e a música que produzem se pretende

⁹¹¹ Segundo Elisa Paiva de Almeida, essas associações são a *Conservatoire Occitan*, a *Escambiar*, o *Comité Organisateur du Carnaval Universitaire* e o *Institut d’Etudis Occitans*. Ver ALMEIDA, Op. cit, p. 111.

⁹¹² Ibidem.

⁹¹³ Ibidem, p. 112.

⁹¹⁴ O disco é intitulado *No balanço do ganzá*, em homenagem ao nome pensado por Mário de Andrade para o projeto de livro nunca concluído sobre a música do cantador. Ver COSTA, Gilmar Benevides. **O canto sedutor de Chico Antônio**. Natal: EDUFRN, 2004.

inspirada pelo gênero do coco de embolada, praticado em algumas regiões brasileiras, articulada a batidas eletrônicas, além de elementos do rap e do blues americanos. Em 1995, a dupla lança seu segundo disco, em formato de Compact Disc, em cujos créditos presentes no encarte, constam o nome de Chico Antônio e de outros cantadores.

O seu canto dos *Fabulous Trobadors* emularia o que para eles seria o “folclore nordestino de tradição oral”⁹¹⁵. Mais uma vez, as músicas são tomadas sem nenhum cuidado com direitos autorais, ficando esses diluídos na expressão “emprestadas” e “anônimo e popular”⁹¹⁶, como se essa fosse a senha para sua utilização comercial livre de qualquer encargo.

A pretensa proximidade da língua occitânica com o português, além daquilo que seria a sobrevivência da Idade Média europeia no Nordeste do Brasil, são os argumentos principais do paralelo traçado por Sicre entre os cantadores nordestinos, representados pela voz de Chico Antônio, e os trovadores occitanos medievais. A instrumentação utilizada pela dupla seria inspirada naquela dos trovadores e troveiros medievais, que entoavam suas melodias acompanhados não raro por um pequeno instrumento de percussão, espécie de pandeiro. A essa imagem tornada clássica destes cantadores medievais da Occitânia, Claude Sicre teria associado aquela que lhe fora passada dos cantadores de coco do Nordeste brasileiro, em especial, daquele que fora apresentado por Mário de Andrade como o maior coqueiro do Brasil.

Os “troveiros fabulosos” repõem, portanto, o imaginário elaborado havia mais de meio século por autores como Gustavo Barroso e Câmara Cascudo, ligando aquilo que seria a cultura nordestina ao universo europeu medieval. O Nordeste, mais uma vez, é tomado por mote para um retorno à Idade Média, espaço idealizado pelo qual a Europa mantém o Brasil em um tempo passado.

Nesse contexto, é que Claude Sicre propõe, como dizia, a alteração do nome da “Place des Tiercerettes” para “Praça Chico Antônio”. O projeto levado por Sicre à prefeitura de Toulouse previa ainda um busto esculpido do cantador a ser instalado em uma fonte no centro da praça. Tendo morrido em 1993, a figura de Chico Antônio, personagem imaginada por Mário de Andrade, nos anos 1940, revisitada por Deífilo Gurgel, nos anos 1970, cometeria, portanto, este último pecado tão grave para Mário: deixaria o Brasil para ir à França, como um dia fez o “negro Jimmy”⁹¹⁷. Suas carnes, que antes haviam passado para a pauta musical de Mário de

⁹¹⁵ *Fabulous Trobadors*, APUD ALMEIDA, Op. cit., p. 39.

⁹¹⁶ *Ibidem*.

⁹¹⁷ Remeto ao Capítulo III, p. 81.

Andrade, depois para suas páginas literárias, agora se preparavam para uma última passagem – para a pedra da escultura francesa. Captura final de uma existência nômade.

Por outro lado, essa exposição da imagem de Chico Antônio, representando o cantador nordestino em Toulouse, capital da Occitânia, região-berço da cultura trovadoresca, seria a recompensa maior para Câmara Cascudo, Gustavo Barroso, Mário de Andrade, e todos aqueles pensadores-poetas, criadores de um mundo sonoro em que o Nordeste se abre, no Brasil, como um portal mágico para a Europa Medieval; seria a reafirmação da música como passarela entre esses dois espaços, e entre essas duas temporalidades, como afirma uma pesquisadora francesa, naturalizada brasileira: "entre a canção de gesta e o cordel do Nordeste brasileiro"⁹¹⁸; seria a reiteração de um Nordeste cujos sons conduzem sempre ao passado, a uma cultura essencialmente oral, sempre distante das redes modernas de tecnologia e mídia, uma música e uma sonoridade que seriam ecos da tradição, imagens quando muito "atualizadas" de temas arcaicos. Seria tudo isso. Mas não foi.

Estamos agora em 2021. Um alerta do WhatsApp me avisa que em um grupo dedicado a compartilhar informações sobre o cantador Chico Antônio, do qual faço parte, dá-se notícia de um texto, publicado em um blogue brasileiro de música, sobre uma estátua que teria sido erguida na cidade de Toulouse, na França. A escultura estaria em uma praça chamada *Place des Troubadours*, ("Praça dos Trovadores", em francês), e teria sido resultado do empenho pessoal de um artista francês, fascinado pela música do cantador. Resolvo investigar.

Parto a buscar fontes sobre o acontecimento – a realização e exposição da estátua de Chico Antônio. Vasculho jornais (no Brasil e na França), revistas (inclusive uma publicação local da cidade de Toulouse), trabalhos acadêmicos. Entretanto, tudo que encontro se mantém dentro do círculo de informações citadas no texto do blog. Resumo-as aqui: o cantor e compositor brasileiro Lenine haveria encontrado em Toulouse, na França, uma estátua de Chico Antônio. Uma legenda presente na escultura diria tratar-se do maior cantador do século XX. A estátua estaria lá, continua o autor da postagem, porque o pesquisador Claude Sicre, que estuda a relação entre os cantadores nordestinos e os trovadores medievais, teria ouvido a música de

⁹¹⁸ KUNZ, Martine Suzanne. La France et le Brésil ne sont pas îles. **O eixo e a roda**, v. 18, n. 1, 2009, pp. 147-157, p. 147

Chico Antônio e, convencido o governo a erguer a estátua na – assim ele a chamou – “Place des Troubadours”⁹¹⁹.

Outras escassas referências ao ocorrido partem todas do mesmo relato inicial, do cantor Lenine, concedido por ocasião de uma entrevista à revista *Continente Multicultural*, em 2004. A fala do cantor, da forma como foi reproduzida, em matéria publicada em abril daquele ano, era ainda mais lacônica: “[...] na praça onde se encontram os troubadours tem uma estátua em tamanho natural do Chico Antônio, o cara que na verdade foi uma descoberta de Mário de Andrade [...]”⁹²⁰

Volto então o foco para o citado pesquisador Claude Sicre. Neste momento, descubro a música dos *Fabulous Trobadors* e sua ligação com o tema do Nordeste, sobre os quais discorri anteriormente. Tomo conhecimento ainda do trabalho da antropóloga Elisa Paiva de Almeida, que pesquisa a associação *Escambiar*, organização surgida dentro do espectro do movimento occitânico e à qual estava ligada a dupla dos *Fabulous Trobadors*. Almeida investiga o trabalho desta dupla e as relações tecidas pelos artistas entre uma chamada cultura occitânica e o que eles pensam como sendo a “música nordestina”.

Sua dissertação me interessou especialmente por trazer entre as fontes algumas entrevistas realizadas com o próprio Claude Sicre. Ali, esperava encontrar dados mais precisos sobre aquela homenagem prestada ao músico Chico Antônio. Novamente, nada aponta neste caminho. Com a exceção da citação de uma tentativa, por parte de Sicre, de alterar o nome de uma praça em Toulouse para “Praça Chico Antonio”. Começo a duvidar da existência dessa estátua, ao menos nos termos relatados pelo cantor Lenine e pelo autor do blogue citado. Porém, já tomado pela curiosidade, como uma última tentativa, entro em contato com a autora da dissertação.

A pesquisadora me explica então que existiu realmente um projeto, desenvolvido por Claude Sicre, de alterar o nome de uma praça em Toulouse – a *Place des Tiercerrettes* – para “Place Chico Antonio” – como narro no fragmento anterior – e que este projeto incluía a instalação de um busto do cantor no mesmo local. Almeida afirma ainda que o referido busto chegou a começar a ser esculpido, porém nunca foi instalado na praça e há dúvidas se foi sequer

⁹¹⁹ Texto original presente em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/tag/chico-antonio/>. Acesso em: 8 jul. 2021.

⁹²⁰ FONSECA, Homero; POLO, Marco. O guerreiro Lenine contra o dragão do mercado. **Revista Continente Multicultural**, Recife, n. 40, p. 37-45, abril, 2004, p. 40.

finalizado⁹²¹. Assim como a praça nunca chegou a receber oficialmente o nome de Chico Antônio. O próprio Sicre explicou, sem entrar em detalhes, que a proposta de renomeação da praça e instalação do busto encontrou entraves na administração local, cuja política patrimonial seria bem rígida. Com o tempo, ele deixou de insistir⁹²².

Segundo revela Almeida, antes mesmo de o projeto ser encaminhado à prefeitura, uma placa com o nome "Praça Chico Antônio", feita de madeira pintada, replicando o modelo das placas de metal oficiais da cidade, teria sido produzida e fixada informalmente na fachada da associação *Escambiar*. A placa artesanal teria permanecido em seu posto improvisado apenas por um curto período, pois logo foi descoberta pelos frequentadores dos bares em redor, tornando-se objeto de brincadeiras dos bêbados de ocasião.⁹²³



Figura 2: Placa postiça em homenagem a Chico Antônio. Fonte: ALMEIDA, Elisa Paiva de. **Embolada “e outras coisas do folclore tulusano”: a experiência da associação Escambiar em Toulouse-França**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Natal, 2010.

⁹²¹ A autora cita um email enviado por Claude Sicre, e datado de 7 de abril de 2009, no qual o músico afirma já ter sido a praça “rebatizada”. Também informa já existir uma escultura de Chico Antônio em andamento, e que pretende em breve iniciar o processo de oficialização da homenagem junto à prefeitura de Toulouse.

⁹²² Entrevista concedida ao autor durante os dias 6, 7 e 8 de julho de 2021, por meio da plataforma WhatsApp.

⁹²³ Ibidem.

Ainda em conversa com Almeida, chegamos ao consenso de que um mal-entendido parece ter ocorrido entre a narrativa inicial do cantor Lenine e a interpretação posterior dada pelo autor do blogue. A tal “praça onde se encontram os troubadours”⁹²⁴ não seria uma “Place des Troubadours”, como foi traduzida na postagem do blogue – inclusive, não me foi possível encontrar nenhuma praça com esse nome em Toulouse – mas justamente a *Place des Tiercerrettes*, onde ficava a sede da associação *Escambiar*, e onde se encontravam, muitas vezes cantando e tocando, os “fabulosos trovadores”, além de outros músicos das redondezas. E a tal “estátua em tamanho natural do Chico Antônio”⁹²⁵ seria, na verdade, de um busto do cantor, nunca de fato inaugurado.

Ainda assim, pairam dúvidas sobre o acontecido: teria sido essa escultura a mesma que, já em 2004, fora vista por Lenine? E se ela não está instalada em nenhum local público, com fora afirmado, por onde andarás este busto perdido de que só nos chegam palavras? Charadas que, aqui, já não cabem desvendar. Apenas perceber como o arquivo entretecido para abrigar o que seria uma sonoridade nordestina, uma “música do Nordeste”, continua a ressoar; continua a receber em sua rede discursiva narrativas como esta (a de uma estátua inexistente em uma praça na Occitânia); e seu *corpus* apascentado continua a engordar, como uma saga escrita a várias mãos, alimentando-se constantemente de novos personagens “fabulosos”, concertando novos fatos e figuras, conciliando – como toda bela trama – empiria e ficção.

Quanto a Chico Antônio, sua imagem segue representante de um território idílico sonoro imaginado para o Nordeste e para o Brasil, no qual um olhar e uma escuta europeias, há muito, descobriram o prazer de enxergarem sua imagem em reverso. Ali, no limbo da burocracia francesa, alvo da ironia (às vezes, da urina) dos ébrios insones de Toulouse, o seu rosto, o seu nome, a sua música irão viver novas aventuras. Mas esta já é uma outra história.

⁹²⁴ FONSECA; POLO, Op. cit., p. 40.

⁹²⁵ Ibidem.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas será possível dizer que a aranha tem o projeto de tecer sua teia? Não creio. Melhor dizer que a teia tem o projeto de ser tecida.

(Fernand Deligny, *O aracnídeo*)

Quando termina um som? Para Mauro Vinhas de Queiroz, arquiteto e artista gráfico, eles cessaram em seis de abril de 1964. Queiroz integrava a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, criada em 1958 como agência governamental, e ligada à Comissão Nacional de Folclore, para coordenar as ações de pesquisa e preservação das chamadas manifestações folclóricas nacionais. A sede da Campanha ficava no mesmo prédio onde estava instalada a delegacia do DOPS-RJ. Sua sala se localizava acima do local utilizado pelos agentes policiais para o interrogatório dos presos políticos. De maneira que, enquanto criava ilustrações para a Revista Brasileira de Folclore, Mauro Vinhas ouvia os gritos e ruídos das sessões de tortura que ocorria sob seus pés. Impressionado com aqueles sons, talvez temendo ser um dos próximos a enfrentar o sadismo oficial, pois o departamento em que trabalhava era considerado pelos agentes oficiais um “antro de comunistas”, Mauro se matou naquela data com um tiro na cabeça⁹²⁶.

Responsável por toda a parte gráfica da Revista, Mauro Vinhas fazia a diagramação do texto, no qual precisava enxertar trechos de partituras que ocasionalmente estavam presentes nas edições. Além disso, ele produzia o desenho de passos de dança, quando o tema do artigo era uma dança considerada típica de alguma região, ou algum objeto apresentado como produto da cultura popular de alguma localidade brasileira⁹²⁷. Na penúltima capa que criou para a Revista Brasileira de Folclore, por exemplo, publicada em maio de 1963, Mauro Vinhas optara por reproduzir um traçado de renda, dentre os vários apresentados em um artigo daquela edição, como sendo típicos do Ceará e, portanto, do Nordeste⁹²⁸. Assim, hoje só podemos especular sobre que cenas ou figuras, visuais ou sonoras, representantes de uma cultura nordestina e brasileira, habitavam a sua imaginação, quando sua escuta era invadida pelos berros de agonia,

⁹²⁶ Cf. VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Museu da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1995, p. 128.

⁹²⁷ **Revista Brasileira de Folclore**. Ano 3, n. 5. Rio de Janeiro, jan. 1963, p. 23 e segs.

⁹²⁸ **Revista Brasileira de Folclore**. Ano 3, n. 6. Rio de Janeiro, mai. 1963.

dor, desespero, por toda a paleta de timbres que o martírio da tortura é capaz de criar⁹²⁹.

Entre desenhos de rendas e notas de música, entre a trama de fios e a trama de sons, a história de Mauro Vinhas resvala na história contada nesta tese, e o brilho rápido de sua passagem por aqui ilumina momentaneamente, como a pequena chama de um vaga-lume, diria Georges Didi-Huberman⁹³⁰, o embate de regimes auditivos, a partir do qual é erigido um arquivo sonoro para a região Nordeste. Em meados da década de 1960, as forças em disputa são outras. Envolvem um outro golpe de Estado, com a presença de novos atores, de novas estridências, de outros gestos rebeldes e retrógrados, de outros sequestros de corpos e roubo de vozes. Mas continuam reverberando aqueles emblemas sonoros acoplados a um território nordestino, soando em contraste com os timbres que dariam o seu avesso e o seu limite, ruídos diversos de uma nação em caça da própria voz, bramidos de uma luta estética tanto quanto política.

Um primeiro aspecto deste arquivo sonoro que podemos guardar é, portanto, sua dimensão conflituosa. Entre o regionalismo de Gilberto Freyre e o de Câmara Cascudo; entre aquele primeiro, tradicionalista, e o modernismo de Mário de Andrade; entre a afirmação de uma sonoridade regional e uma outra nacional; a ideia de uma sonoridade e uma musicalidade nordestina emerge a partir dos esforços ora individuais, ora coletivos, por parte daqueles que tentaram elaborar uma identidade fechada e definitiva para a região. Em parte, ele resulta de uma vivência deslocada, de uma escuta do norte/nordeste forjada por pessoas nascidas neste espaço e migradas para o sul, como foi o caso de Gustavo Barroso e Câmara Cascudo, ainda nas décadas de 1910-20. Mas também é marcado pela escuta “de fora”, pela incursão de Mário de Andrade pelos estados do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, e sua tentativa de captura do que seria, para ele, os sons e a música do Nordeste.

Tanto no projeto modernista de Mário de Andrade, para o que seria uma “música artística nacional”, quanto no projeto regionalista de uma “música nordestina”, que representaria por extensão todo o Brasil – este segundo pensado a partir das obras de Câmara Cascudo e Gilberto Freyre –, a região nordestina se mantém presa a um imaginário passadista,

⁹²⁹ Em um depoimento dado em documentário filme-documentário *Vlado: 30 anos depois*, de João Batista de Andrade, Rodolfo Konder nos dá uma ideia do que seria a experiência auditiva da barbárie: “Como a sala dele era ao lado, nós logo começamos a ouvir os gritos dele. [...] Ouvimos primeiro os gritos dele como quem está levando socos e tapas, mas depois os gritos dele se modificaram, e eram gritos típicos de quem está levando choques elétricos. E os gritos são diferentes: quando você leva choque, o grito sai das entranhas, ele não vem daqui da garganta, ele vem lá de dentro. Depois colocaram alguma coisa na boca, provavelmente um pano, mas ele continuava gritando [...]” **Vlado: 30 anos depois**. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Ariane Porto. São Paulo: Oeste Filmes / TAO Produções, 2005. 1 DVD.

⁹³⁰ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ligado a uma temporalidade colonial, quando não medieval, e a uma cultura mestiça, com prevalência da herança ibérica. Ele seria tomado, portanto, como ponto de conexão através do qual os inventores de uma “cultura nordestina” e uma “cultura nacional”, na primeira metade do século XX, teriam acesso a um capital mimético dito brasileiro e europeu, integrando-o às suas narrativas de Nordeste e de Brasil. Cruzando-se, esbarrando-se, confluindo ou contrapondo-se, suas falas reverberariam em outras obras, de artistas, cantores, escritores, ecoando em conjunto, consumando a urdidura de um espaço imaginado.

Esta tese tratou de traçar o percurso histórico de um arquivo sonoro idealizado para a região Nordeste. Tratou de pensar as várias camadas de som e sentido constituintes deste imaginário auditivo, além de articular esta trama simbólica, emergente durante as décadas 1910 e 1950, com os desejos estéticos, políticos e afetivos dos seus agentes constituintes. Como teia discursiva aural, ela se formou por entrelaçamentos, sobreposições, afastamentos, convergências, planejadas e casuais, entre as produções individuais de autores e as linhas de força projetadas por movimentos mais amplos, como o Regionalismo tradicionalista, o Modernismo, e o Movimento folclórico. De natureza acontecimental, a cartografia de seus fios sonoros esconde tanto desvios inesperados como devires abortados. No conjunto de seu traçado, uma ideia de Nordeste como espaço da saudade e do passado segue atuante na constituição de uma configuração auditiva nacional. Ao mesmo tempo, os chamados “nordestinos”, integrantes das camadas populares, tomados como modelos por aqueles inventores para figurarem como fonte daqueles sons e daquelas músicas, revelam-se praticantes de uma arte e uma música silenciada em sua dimensão criativa, mutante, enquanto seus corpos seguem sendo apagados da história do país.

Aquilo que hoje é nomeado como “música nordestina” surgiu e cresceu nos interstícios do encontro entre dispositivos históricos distintos, medrando em suas dobras, alimentando-se de seu contato. De um lado, aquele que se apresentava na forma de uma *rede sonora*, à maneira de Fernand Deligny, ou seja, o universo liso dos possíveis das matérias e formas de expressão popular, o conjunto de práticas mutáveis, adaptáveis aos espaços e ao tempo, como a teia de aranha se conforma aos recantos disponíveis; sem sujeitos ou substância definitivos, produto de uma existência acontecimental, heterogênea, mutável. Do outro lado, o dispositivo arquivístico, com suas estrias, seu ardor pelas simetrias, seu arranjo de classes, seu diagnóstico padrão, sua forma de ser técnica, burocrática, institucional, mas também, como vimos, política, artística, literária, comercial.

Entre um e o outro, entre a rede e o arquivo sonoros, uma relação ambígua se

estabeleceu de troca e empréstimo forçados. O arquivo sonoro fabricado para o Nordeste cresceu se nutrindo dos sons arrancados da teia social, inserindo-os em um sistema discursivo multifacetado. Convocados a representar uma espacialidade extravagante à sua produção, a integrar um projeto de nação que não era deles, estes sons foram, não raro, vítimas de uma operação de seleção, sequestro e ressignificação. Porém, apesar de todo o esforço neste sentido, nunca foram absorvidos completamente, sempre havendo sons que escaparam ao controle narrativo – haviam os Jimmys, ignorados por Mário de Andrade; o timbre do feminino, em José Lins do Rego; as sonoridades urbanas em Luiz Gonzaga e outros artistas. Assim, o som segue escapando às categorias fechadas, aos conceitos exatos; como o canto do aboio, segue furando todas as cercas.

Talvez boa parte desses sons, dessa sonoridade e dessa música ditas nordestinas, da maneira como foram propostas por aqueles pensadores e artistas, só existam plenamente hoje como objeto de pesquisa. Alimentando e alimentados pelos bancos de teses e dissertações de universidades nacionais e internacionais. Tendo trabalhado os últimos quase dez anos na Escola de Música de uma universidade localizada na região Nordeste, sendo uma parte deles no departamento de pós-graduação em música, sou testemunha da presença constante de vários daqueles timbres, ritmos, danças, cantos, motivos melódicos, apontados como expressão sonora do Nordeste, nos títulos das pesquisas acadêmicas. Naturalizando-o, pretensamente atualizando-o, esses trabalhos repõem o imaginário auditivo e reafirmam o lugar de escuta e de fala determinado por um grupo de pensadores e artistas, desde as primeiras décadas do século passado, para o sujeito dito nordestino. Para realizar a crítica deste imaginário e de seus discursos constituintes e constituídos, para escrever a sua história, é preciso o esforço de ouvir suas notas mais fracas, seus rumores paralelos, seus sussurros abafados; é preciso desamarrar sua teia fabulosa, e assim recompor algumas de suas possibilidades abortadas; é necessário, antes de tudo, pensar uma abordagem ética dos acervos e arquivos constituídos, e as maneiras pelas quais se pode manter soantes e múltiplas as suas possibilidades de autoinvenção.

REFERÊNCIAS

- #1 LINHAS CRUZADAS. Entrevistado: Durval Muniz de Albuquerque Júnior (UFRN). Museológicas Podcast, 15 jun. 2020. Podcast. Disponível em: <https://soundcloud.com/user-594324043>. Acesso em: 19 jun. 20.
- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. **Uma história da ópera**: os últimos quatrocentos anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AMSELLE, Jean-Loup. Métissage, branchement et triangulation des cultures, **Revue germanique internationale**, 21, 2004, pp. 41-51. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rgi/994>.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2 ed. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. As imagens retirantes: a constituição da figurabilidade da seca pela literatura do final do século XIX e do início do século XX. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 33, n. 61, p. 225-251, jan/abr 2017.
- _____. As sombras do tempo: a saudade como maneira de viver e pensar o tempo e a história. In: ERTZOGUE, Marina Haizenreder; PARENTE, Temis Gomes. **História e sensibilidade**. Brasília: Paralelo 15, 2006, p. 117-139.
- _____. De *Fogo Morto*: mudança social e crise dos padrões tradicionais de masculinidade no Nordeste do começo do século XX. **História Revista**. Goiânia, vol. 10, n. 1, p. 153-182, jan./jun., 2005.
- _____. **Falas de astúcia e de angústia**: a seca no imaginário nordestino – de problema a solução (1877-1822). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas, 1988.
- _____. **História**: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, 2007.
- _____. Identidade, tolerância e a construção da noção de nordeste. In: **Ciclo de Debates Nordeste(s)**, 2019, São Paulo. Disponível em: <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=41413>. Acesso em: 29 mar. 2020.
- _____. (MAIS)CULINOS: outras possibilidades de corpos e gêneros para as carnes sexuadas pela presença de um pênis. **Outros Tempos** (Online), v. 17, p. 260-281, 2020.
- _____. Mãos negras, mentes gregas: as narrativas de Luís da Câmara Cascudo sobre as religiões afro-brasileiras. **Revista Esboços**, Volume 17, Nº 23, pp. 9-30 — UFSC, 2010.
- _____. **Nordestino: invenção do “falo”** – uma história do gênero masculino (1920-1940). São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____. **O engenho antimoderno**: a invenção do Nordeste e outras artes. Tese (Doutorado em

História) – Unicamp. Campinas. 1994.

_____. **“O morto vestido para um ato inaugural”**: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. **O tecelão dos tempos**: novos ensaios de teoria da história. São Paulo: Intermeios, 2019.

_____. Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 7-28, jan.-jun. 2013.

_____. Uma escritura de carneira: a historiografia entre a arte e a ciência. In: **A história e as ciências humanas frente aos desafios do século XXI**, 2019, Goiânia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjgtDHjTdTI&t=272s>. Acesso em: 20 mar. 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **O uso dos corpos**. São Paulo: Boitempo, 2017.

ARRAIS, Raimundo. Do alto da torre da matriz, acompanhando a procissão dos mortos: Luís da Câmara Cascudo, o historiador da cidade do Natal. **Revista Espacialidades** [on line], Natal, v. 4, n. 3, 2011.

ALIVERTI, Márcia Jorge. **Uma Visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique**. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

ALONSO, Angela. **Flores, votos e balas**: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Edição do Kindle.

ALMEIDA, Elisa Paiva de. **Embolada “e outras coisas do folclore tulusano”: a experiência da associação Escambiar em Toulouse-França**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Natal, 2010.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BABINSKI, Karla de Souza; QUELUZ, Gilson Leandro. Gustavo Barroso: eugenia e nacionalismo autoritário. **Intellèctus**, ano XVI, n. 1, 2017, p. 152-176.

BAENINGER, Rosana; BASSANEZI, Maria Sílvia C. Beozzo. Trajetória Demográfica no Estado de São Paulo, na capital e em outros municípios. Trabalho apresentado no **XV Encontro Nacional de Estudos Populacionais**, ABEP, realizado em Caxambú, MG – Brasil, de 18 a 22 de setembro de 2006.

BARBOSA, Suzana Corrêa. **“Peças fora da engrenagem”**: capoeiras, lei e repressão na cidade do Rio de Janeiro (1920-1940). Dissertação (Mestrado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2014.

BARONGENO, Luciana. Mário de Andrade, professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paul. **I Simpom**, Rio de Janeiro, Unirio, 8 -10 nov. 2010, p. 608-16.

BARROS, José D’Assunção. **Teoria da história, vol. 1**: Princípios e conceitos fundamentais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. **Teoria da história, vol. 4**: Acordes historiográficos: uma nova proposta para a teoria da história. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. _____ . **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BATALHA, Valmir dos Santos. **Os rituais Pankararu**: memória e resistência. Tese (Doutorado em Ciências Sociais – Antropologia). São Paulo: Pontifícia Universidade de São Paulo, 2017.

BEDTCHE, Araceli Barros da Silva Jellmayer. **Antonio Bento e Romero Brest**: o movimento abstrato como fluxo universal. Tese (Doutorado-Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical**: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Rua de mão única/Infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENNET, Roy. **Como ler uma partitura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

BERENDT, Joachim Ernst. **O jazz**: do rag ao rock. São Paulo: Perspectiva, 2007

BIDENT, Christophe. **Maurice Blanchot**: a critical biography. New York: Fordham University Press, 2019.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço da literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BONFIM, Paulo Ricardo. **A educação no movimento eugênico brasileiro** (1917- 1933). Dissertação (Mestrado em educação). Itatiba: Universidade São Francisco, 2013.

BORGES, Raquel Czarneski. **Triunfo do irreal**: arte, loucura, surrealismo e a experiência de Cícero Dias (1920-1930). Tese (doutorado em História). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Do som ao sinal**: história da notação musical. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Guy. **As escolas históricas**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1990.

BOURDIEU, Pierre; SAYAD, Abdelmalek. A dominação colonial e o saber cultural. **Rev. Sociol. Polit.**[online]. 2006, n.26, pp. 41-60.

BRANDÃO, Juanito de Sousa. **Mitologia grega**, volume I. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Mitologia grega**, volume II. Petrópolis: Vozes, 1987.

BREDEKAMP, Horst; DÜNKEL, Vera; SCHNEIDER, Birgit (Ed.). **The technical image**: A history of styles in scientific imagery. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

BRETON, David Le. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.

_____. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BRUMANA, Fernando Giubellina. Mario de Andrade y la missão de pesquisas folclóricas (1938): una etnografía que no fué. **Revista de Indias**, 2006, vol. LXVI, núm. 237, pp. 545-572.

_____. **O sonho dogon**: nas origens da etnologia francesa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Unisinos: 2010.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAMARGO, Luís Gonçalves Bueno de. **Uma história do romance de 30**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Unicamp. Campinas. 2001.

CAMPOS, Luna. Os usos da etnografia nas viagens de Mário de Andrade. **Revista Ensaios**, Vol.9, julho – dezembro de 2015, pp. 107-124.

CARLINI, Álvaro. **Cante lá que gravam cá**: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. 190p. Dissertação (mestrado em história). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994.

CAROZZE, Valquíria Maroti. **A menina boba e a discoteca**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, 2012.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CASTRO, Moacir Werneck de. **Mário de Andrade**: exílio no Rio. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CATROGA, Fernando. O republicanismo português: cultura, história e política. **Revista da Faculdade de Letras – História – Porto**, III Série, vol. 11, 2010.

Centro de Gestão e Estudos Estratégicos (Brasil). **A Questão da Água no Nordeste** / Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, Agência Nacional de Águas. – Brasília, DF: CGEE, 2012. Disponível em:

<https://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/669/4/A%20quest%C3%A3o%20da%20%C3%A1gua%20no%20Nordeste.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2020.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

CERVO, Dimitri. **Relação cronointervalar**: uma teoria para a estruturação do andamento musical. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1999.

CHION, Michel. **Le Poème symphonique et la musique à programme**. Paris: Fayard, 1993

COGGIOLA, Oswaldo. **Governos militares na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2001.

COMARROF, Jean; COMARROF, John. Etnografia e imaginação histórica. **Revista Proa**, 02(01), 2010, p. 01-72.

CORBIN, Alain. **Les cloches de la terre**. Paris: Albin Michel, 1994.

CORTÁZAR, Naiara Galarraga. Emicida: “Nossos livros de história são os discos”. **El País**, 11 dez. 2020.

COSTA, Emília Viotti. **Da Senzala à colônia**. São Paulo: UNESP, 2010.

COSTA, Gilmar Benevides. **O canto sedutor de Chico Antônio**. Natal: EDUFRN, 2004.

CRAFT, Robert; STRAVINSKI, Igor. **Conversas com Igor Stravinski**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DANTAS, Elynaldo Gonçalves. **Gustavo Barroso, o Führer brasileiro**: nação e identidade no discurso barrosiano de 1933-1937. João Pessoa: Ideia, 2015.

DARÓZ, Carlos. **O Brasil na Primeira Guerra Mundial**: a longa travessia. São Paulo: Contexto, 2016.

DAVIS, Mike. **Holocaustos coloniais**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

DRACH, Henrique. **A rabeca de José Gerônimo**: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – música, folclore e academia na primeira metade do século XX. Tese (doutorado em História). Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero – Rostidade. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. 1227 - Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. 1440 – O liso e o estriado. In: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 191-228.

_____. 1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. In: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11-114.

_____. 1837 – Acerca do ritornello. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 115-170.

_____. Rizoma. In: **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. V. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, volume IV**: estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, pp. 36-45.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge. **O Brasil republicano 1**: o tempo do liberalismo excludente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **O Brasil republicano 2**: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DELIGNY, Fernand. **O aracniano e outros textos**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho de luto e a nova

internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DETIENNE, Marcel. **A identidade nacional, um enigma**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DIAS, Ângela Maria. **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante do tempo**: história do tempo e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Gestos de aire y pedra**: sobre la matéria de las imágenes. Ciudad de México, 2020.

_____. (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

_____. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DOSSE, François. **Gilles Deleuze & Félix Guattari**: biografia cruzada. Porto Alegre: Artmed, 2010.

_____. **História do estruturalismo, v. 1**: o campo do signo, 1945-1966. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

_____. **História do estruturalismo, v. 2**: o campo do signo, 1945-1966. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

_____. **Paul Ricoeur**: os sentidos de uma vida (1913-2005). São Paulo: LiberArs, 2017.

_____. **Renascimento do acontecimento**: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

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

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. **O ardil totalitário**: imaginário político no Brasil dos anos de 1930. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

EILAND, Howard; JENNINGS, Michael W. **Walter Benjamin**: a critical life. Cambridge; London: Harvard University Press, 2014.

ERIBON, Didier. **Michel Foucault, 1926-1984**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

ERIKSEN, Thomas Hylland; NIELSEN, Finn Sivert. **História da antropologia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

EVANS, Richard J. **A chegada do Terceiro Reich**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro**: como a antropologia estabelece o seu objeto. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

FARGE, Arlette. **Efusión y tormento. El relato de los cuerpos**: historia del pueblo en el siglo XVIII. Buenos Aires: Katz, 2008.

_____. **O sabor do arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó (org.). **O naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FASSIN, Didier. La politique des anthropologues. In: **L'Homme**, 185-186, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lhomme/24144>. Acesso em 20 mai. 2021.

FERRARO-NITA, Mara Rosângela. **Jogo de espelhos**: a ilustração e a prosa de ficção de Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego. Tese (doutorado em Artes). Campinas, SP, 2010.

FERRAZ, Sílvia. **Música e repetição**: a diferença na composição contemporânea. São Paulo: Educ, 1998.

FERREIRA, Pedro G. **A teoria perfeita**: uma biografia da relatividade. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FERREIRA, Ricardo Alexandre. **Crimes em comum**: escravidão e liberdade sob a pena do Estado Imperial Brasileiro (1830-1888). São Paulo: Unesp, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. **A ordem do discurso**.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O belo perigo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016

_____. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. **O que é um autor?** In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema (Coleção Ditos e escritos, vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski**: um escritor em seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FRANZINI, Fábio. **À sombra das palmeiras**: a coleção documentos brasileiros e as transformações

da historiografia nacional (1936 –1939). Tese (doutorado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

FREIRE, Guilherme Araujo. **Autonomia e distinção na indústria fonográfica brasileira dos anos 1950 e 1960**: O caso das gravadoras Festa, Elenco e Forma. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2019.

FREIRE, Vanda Bellard. **Rio de Janeiro, século XIX**: cidade da ópera. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

FURTADO, Júnia Ferreira. **O mapa que inventou o Brasil**. Rio de Janeiro: Versal; São Paulo: Odebrecht, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GALVÃO, Cláudio. **O nosso maestro**: biografia de Waldemar de Almeida. Natal: EDUFRN, 2019.

GECK, Martin. **Richard Wagner**: a life in music. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GLEDHILL, Helen Sabrina. **Travessias racialistas no Atlântico Negro**: reflexões sobre Booker T. Washington e Manuel R. Querino. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de Estudos Afro-Orientais, Salvador, 2014.

GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lilian Moritz. **Dicionário da escravidão e liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Ebook.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um Novo Paradigma Estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo. Editora 34, 1992.

_____. **Líneas de fuga**: por outro mundo de posibles. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2013

_____. **O inconsciente maquínico**: ensaios de esquizoanálise. Campinas: Papirus, 1988.

_____. **Psicanálise e transversalidade**: ensaios de análise institucional. Aparecida /S.P: Idéias & Letras, 2004.

_____. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2008.

GOMES, Daniel de Oliveira. **Dissonâncias de Foucault**. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

GREENBLATT, Stephen Jay. **Possessões maravilhosas: o deslumbramento do novo mundo**. São

Paulo: EDUSP, 1996.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da música ocidental**. 2ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2017.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presenteísmo e experiências do tempo. São Paulo Autêntica, 2013.

HEREDIA, Beatriz Maria Alásia de. **A morada da vida**: trabalho familiar de pequenos produtores do Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979 (2013), Biblioteca Virtual de Ciências Humanas do Centro Edelstein de Pesquisas Sociais – www.bvce.org.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORNING, Susan Schmidt. **Chasing sound**: technology, culture, and the art of studio recording from Edison to the LP. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology**: a very short introduction. London: Oxford University Press, 2014.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Evolução e vida social**. Petrópolis, RJ:Vozes, 2019.

_____. **Lines**: a brief history. New York: Routledge, 2007.

JAMES, Jamie. **The music of the spheres**: music, Science ante the natural order of the universe. New York: Copernicus, 1995.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: Eu sou trezentos**: vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro: 2015.

JUDT, Tony. **Pós-Guerra**: uma historia da Europa desde 1945. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KAHN, Douglas. Introduction: Histories of sound once removed. In: KAHN, Douglas; WHITEHEAD, Gregory (eds). **Wireless imagination**: sound, radio and the avant-garde. London: MIT Press, 1994, pp. 1 – 29.

KALIFA, Dominique. **A tinta e o sangue**: narrativas sobre crime e a sociedade da Belle Époque. São Paulo: Unesp, 2019.

KATER, Michael H. **The twisted muse**: musicians and their music in the Theird Reich. New York: Oxford University Press, 1997.

KERSHAW, Ian. **Hitler**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. **Tonal harmony**: with an introduction to post-tonal music. New York, NY: McGraw-Hill Education, 2018.

KUNZ, Martine Suzanne. La France et le Brésil ne sont pas îles. **O eixo e a roda**, v. 18, n. 1, 2009, pp. 147-157.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

L'ESTOILE, Benoit de. "O arquivo total da humanidade": utopia enciclopédica e divisão do trabalho na etnologia francesa. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 9, n. 20, p. 265-302, outubro de 2003.

LAPOUJADE, David. **Deleuze**, os movimentos aberrantes. São Paulo: n-1 edições, 2015.

_____. O inaudível – uma política do silêncio. In: NOVAES, Adauto (org.). **O silêncio e a prosa do mundo**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. Pp. 157-165.

LEBENSZTAYN, Ieda. **Graciliano Ramos e a Novidade**: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

LENHARO, Alcir. **A sacralização da política**. Campinas, SP: Papirus, 1986.

LESSA, Ana Luisa Dubra. **Edição da correspondência Mário de Andrade & Ascenso Ferreira e Stella Griz Ferreira – 1926-1944**. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiencia do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIPPI, Lucia Oliveira. **O Brasil dos imigrantes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

LISBÔA, Sérgio Rodrigues. **Da Bucólica ao Ensaio sobre Música Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

LOQUE JÚNIOR, Arcanjo. **Os sons de uma nação imaginada**: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos. Tese (Doutorado em História). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais,

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2013.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma litura das “Teses sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

LOYOLA, Maria Ignez Novais; LOYOLA, Marcos (orgs.). **Cocos**: alegria e devoção. – Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.

MACHADO, Roberto. **Deleuze**: a arte e a filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MAIA, Marcos da Silva; NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga. **Opus**, v. 25, n. 3, p. 508-530, set./dez. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2523>. Acesso em: 16 jun. 2021.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura e o papel civil-militar (1967 1975). Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2010.

MAMIGONIAN, Beatriz G. **Africanos livres**: a abolição do tráfico de escravos no Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

MANZONI, Francis Marcio Alves. **Passagens da Biblioteca Central ao Centro Cultural São Paulo (1975-1985)**. Tese (Doutorado em História). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015.

MARQUES, Marcélia. Resistência multivocal: agenciamento e ressignificação de sítios pré-coloniais. **Habitus**. Goiânia, v. 16, n. 2, p. 393-402, jul./dez. 2018.

MARQUES, Maria Joedna Rodrigues. **Ademar Vidal e a produção de uma paraibanidade cultural a partir dos estudos folclóricos (1941-1949)**. Monografia (Licenciatura em História) UFCG/CFP, 2019.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. **O voto feminino no Brasil**. Brasília: Edições Câmara, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCCAFFERY, Steve. **Sound poetry**: a catalogue. Toronto: Underwiche Editions, 1978.

MCCANN, Frank. **Soldados da pátria**: história do Exército Brasileiro (1889-1917). São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2009.

MCCARREN, Felicia. **Dancing Machines**: choreographies of the age of mechanical reproduction. Stanford: Stanford University Press, 2003.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MEDEIROS, Alan Rafael de. **Caminho de Música: paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba (1945-1963) na atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI)**. 2016, 318f. Tese (Doutorado em História). – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

MEDEIROS, Vanise. A retórica da mediação: dois momentos. **Linguagem em (dis)curso**, Maio 2019, vol.19, no.2, p.355-371.

MENEZES NETO, Hugo. **Tem samba na Terra do Frevo: as escolas de samba no Carnaval do Recife**. Tese (Doutorado em Antropologia). Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, 2014.

MENEZES NETO, Hugo. Gilberto Freyre entre o frevo e o samba no carnaval do recife. **Sociologia & Antropologia**. [online]. 2016, vol.6, n.3, pp.735-754. ISSN 2238-3875. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752016v637>. Acesso em: 04 mar. 2021.

MERLO, Hugo Ricardo. **Um alerta de tempestade: modernismo e romantismo no Retrato do Brasil**. Dissertação (Mestrado em História). Vitória: Universidade Federal de Espírito Santo, 2017.

MERLO, Ricardo Hugo. Cultura, Civilização e mal-estar: as possibilidades spenglerianas de Macunaíma e do Retrato do Brasil. In: **Revista Ágora**. Vitória, n. 21, 2015, p. 77-97.

MILLINGTON, Barry. **The New Grove guide to Wagner and his operas**. New York: Oxford University Press: 2006.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo; RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e. **História de Portugal**. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2009.

MORAES, Jonas Rodrigues de. “**Truce um triângulo no matulão [...] xote, maracatu e baião**”: a musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da identidade “nordestina”. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano**. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Unicamp, 2008.

MOREIRA, Afonsina Maria Augusto. **No norte da saudade: Esquecimento e memória em Gustavo Barroso**. Tese (Doutorado em História). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MOYA, Fernanda Nunes. **A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-graduação em História Social, 2017.

_____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2015.

NASCIMENTO, Pávula Maria Sales. **Espelhos de mim: entre as utopias e as heterotopias da memória em José Lins do Rego e José Américo de Almeida**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campina Grande, 2009.

NASCIMENTO, Silvana de Souza. Entre a capital, o sertão e o mar: trajetos e cidades na Paraíba. Texto apresentado no **32º Encontro Anual da ANPOCS**. Caxambu. Outubro de 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. **O Brasil em uníssono: e leituras sobre música e modernismo**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

NEPOMUCENO, Nirlene. **Celebrações negras do ciclo natalino: teias da diáspora em áreas culturais do Brasil e Caribe**. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

NEVES, Margarida de Souza. **Roteiros para descobrir a alma do Brasil: Uma leitura de Luís da Câmara Cascudo**. Relatório parcial de pesquisa CNPq – 2000. Disponível em: <http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimientos/desc/cascudo/cascudoparadescobrir.htm>. Acesso em: 5 fev. 2021.

NEVES, Margarida de Souza. Viajando o sertão: Luís da Câmara Cascudo e o solo da tradição. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Afonso de Miranda. **A história em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil**. Campinas: Ed.da UNICAMP, 2005, pp. 237-262.

NICODEMO, Thiago Lima; SANTOS, Pedro Afonso Cristovão dos; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. **Uma introdução à história da historiografia brasileira (1870-1970)**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018. Edição do Kindle.

NODARI, Alexandre. A metamorfologia de *Macunaíma*: notas iniciais. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 15, n. 1, p. 41-67, jan./jun. 2020.

NORIEGA, José Luis Sánchez. **Historia del cine: teoria y géneros cinematográficos, fotografía e televisión**. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

NUNES, Ana Rosa de Mendonça. **Modernismo e tradição da oralidade na poesia: uma leitura de Clã do jabuti, de Mário de Andrade, e Catimbó, de Ascenso Ferreira**. Dissertação (mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2006.

ONFRAY, Michel. **Cosmos: uma ontologia materialista**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

_____. **A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche**. São Paulo: Autêntica, 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP:

Editora da Unicamp, 2007.

OLIVEN, Ruben George. O nacional e o regional na construção da identidade brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: Cortez/ ANPOCS, v.1, n.2, 1986.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Gracia. **Gilberto Freyre**: um vitoriano dos trópicos. São Paulo: Unesp, 2005.

Pankararu. **Ufpe** (Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade), 2003. Disponível em: <https://www.ufpe.br/nepe/povos-indigenas/pankararu>. Acesso em: 26 mai. 2021.

PASCOAL, Maria Lúcia; PASCOAL, Alexandre. **Estrutura tonal**: harmonia. São Paulo: Companhia Editora Paulista,

PELBART, Peter Pal. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007

PÉREZ, Juliana González. **Da música folclórica à música mecânica**: Mário de Andrade e o conceito de música popular. São Paulo: Intermeios, 2015.

PIEIDADE, Acácio. Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*, v.21, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1997.

_____. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo... **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PINHEIRO, Mayara Costa. **Terra de Natal, de Ferreira Itajubá, e a permanência do romantismo**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Natal, 2012.

POCHAPSKI, Gabriel José; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Corpo, acontecimento e diferença: Deleuze e Guattari e a historiografia. Uma entrevista com Durval Muniz de Albuquerque Júnior. In: **História Unisinos**, n. 24(1):149-156, Janeiro/Abril 2020.

Poliomielite: causas, sintomas, diagnóstico e vacinação. **Ministério da Saúde**. Disponível em: <https://saude.gov.br/saude-de-a-z/poliomielite>. Acesso em: 07 jul. 2020.

POLLACK, Howard. **George Gershwin**: his life and work. Londres: University of California Press, Ltd, 2007.

PRIORE, Mary del. Ritos da vida privada. In: Novais, Fernando (org). **História da vida privada no Brasil**: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 274-230.

RAFFAINI, Patricia Tavares. **Esculpindo a cultura na forma Brasil**: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

RAMOS, Isabel Tebyriçá. Sertão verde: as cores do integralismo no Rio Grande do Norte. In:

Modernos Descobrimentos do Brasil. Disponível em: <http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/desc/cascudo/frame.htm>. Acesso em: 15 fev. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RAPOZO, Raissa de Góes de Medeiros. **Esquecimento** – bocados de fragilidades em 32 andamentos. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2017.

REIS, João José. **Ganhadores**: a greve negra de 1857 na Bahia. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

REYNOLDS, Christine. Parade: ballet realiste. In: POTTER, Caroline. **Erik Satie**: Music, Art and Literature. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013, p. 137-160.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology**: a very short introduction. London: Oxford University Press, 2014.

RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

ROCHA, Antonio Penalves. **Abolicionistas brasileiros e ingleses**: a coligação entre Joaquim Nabuco e a British and Foreign Anti-Slavery Society (1880-1902). São Paulo: UNESP, 2009.

ROLNIK, Raquel. **Territórios em conflito**: São Paulo: espaço, história e política. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

ROLNIK, Suely. Arquivo-mania. **Cadernos de estudos culturais**. Campo Grande, v. 3, n. 5, 129-138, ago./2017.

_____. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Como é bom poder tocar um instrumento**: pianeiros na cena urbana brasileira – dos anos 50 do Império aos 60 da República. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, 2012.

ROSS, Alex. **O resto é ruído**: escutando o século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SÁ, Maria Damasceno de. **Edição de texto fiel e anotado d'O Empalhador de Passarinho de Mário de Andrade**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2013.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Reflexions on exile**, and other literary and cultural essays. London: Granta Books, 2012.

SAMPIETRI, Carlos Eduardo. **A discoteca pública municipal de São Paulo (1935-1945)**. Dissertação (mestrado em história). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2009.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.
SANTOS, Marcelo dos. Paratextos cabralinos: uma sugestão de leitura da obra de João Cabral de Melo Neto. Disponível em: Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto, 2011.

SANTOS, Rafael José dos. Viagens Modernistas, Patrimônio e Folclore. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Turismo e Hospitalidade do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em comunicação, evento componente do **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de setembro de 2010.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARTZ, Jorge. Lasar Segall: um ponto de confluência de um itinerário afro-latino-americano nos anos 20. **Literatura e Sociedade**, 9(7), 2004, p. 196-222. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/25420>. Acesso em: 09 jun. 2021.

SERAPIÃO, Fernando. **Centro Cultural São Paulo: espaço e vida**. São Paulo: Monolito, 2012.

SERRES, Michel. **Le gaucher boiteux**. Paris: Le Pommier, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEYFERTH, Giralda. Campesinato e o Estado no Brasil. *Mana* [online]. 2011, vol.17, n.2, pp.395-417.

SILVA, Érica Lucena Palmeira. **Ecoss da Rozenblit: memória de uma fábrica de discos**. Trabalho de Conclusão de Curso (Biblioteconomia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

SILVA, Ruberval José da. Da partida à saudade: as representações de migrantes do Nordeste na obra de Luiz Gonzaga. **Aedos** – Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS. Porto Alegre, v. 10, n. 22, p. 86-105, Ago. 2018.

SLOTTERDIJK, Peter. **Esferas I: bolhas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SOARES, Lucila. **Rua do Ouvidor 110**: uma história da livraria José Olympio. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

SOBRINHO, Antônio Alves. **Desenvolvimento em 78 Rotações**: a indústria fonográfica Rozenblit (1953 - 1964). Dissertação (Mestrado em História). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1993.

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. **Clã do Jabuti**: uma partitura de palavras. São Paulo: Annablume, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

SOUZA, Ivo de. “A história só sei que é esta, foi desse jeito...” (Entrevista com Sr. Mariano Barata, Monte Nebo, Cratéus, 1997). In: PALITOT, Estevão Martins (org.). **Na mata do sabiá**: contribuições sobre a presença indígena no Ceará. Fortaleza: Secult/ Museu do Ceará/ IMOPEC, 2009, p. 395-399.

SOUZA, Sebastião de. Discografia da literatura brasileira. **Bibliotecon**. Brasília 1 (1), jan./jun. 1973.

SOUZA, Thiago Leitão de. **O Panorama**: Da representação pictórico-espacial às experiências digitais. Rio de Janeiro: UFRJ / PROURB, 2009.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: música. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STAROBINSKY, Jean. **A tinta da melancolia**: Uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STERNE, Johnathan. **The Audible Past**: cultural origins of sound reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

STOCKING JR., George. The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of the anthropological tradition. In: **Romantic Motives**: Essays on anthropological sensibility. The University Of Wisconsin Press, 1989.

STRAWN, John. The Intégrales of Edgard Varèse Space, Mass, Element, and Form. In: **Perspectives of New Music**, Vol. 17, No. 1 (Autumn - Winter, 1978), pp. 138-160.

TAVARES, Diego José Fernandes. **Contando o passado, tecendo a saudade**: a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rêgo (1919-1943). 2014. 316p. Dissertação (Mestrado em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo

Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TÉO, Marcelo. Mapas do corpo: fotografia, ciência e sensorialidade. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.8, n.17, p.29 - 63. jan./abr. 2016.

TÉRCIO, Jason. **Em busca da alma brasileira**: biografia de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

THOMPSON, Emily. **The soundscape of modernity**: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933. London: Massachusetts Institute of Technology, 2002.

TICHELAAR, Tyler R. **The Gothic Wanderer**: From transgression to redemption; gothic literature from 1794 - present. Ann Harbor: Modern History Press, 2012.

TONI, Flavio Camargo. Mário de Andrade, Rachel de Queiroz e Mary Pedrosa cantam para Lorenzo Dow Turner. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 61, ago. 2015, p. 239-247.

VALADARES, Paula Vivana de Rezende. **O frevo nos discos da Rozenblit**: um olhar de designer sobre a representação da indústria cultural. Recife: O Autor, 2007.

VALENTINI, Luísa. **Um laboratório de antropologia**: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Levi-Strauss (1935-1938). Dissertação (mestrado em antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2010.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços**: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial. 2007. 197p. Dissertação (mestrado em história). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

VENTURA, Leonardo Carneiro. O candeeiro de Benjamin: ensaio por uma historiografia com outros sentidos. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem**. Vol. 11, n. 1, 2021.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

VEYNE, Paul. **Foucault**: o pensamento, a pessoa. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

VIAL, Andréa Dias. **O colecionismo no período entre guerras**: a contribuição da Sociedade de Etnografia e Folclore para a formação de coleções etnográficas. Dissertação (mestrado em história). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; UFRJ, 2004.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

VICTORA, Ceres. Sofrimento social e corporificação do mundo: contribuições a partir da

Antropologia. **Revista de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde**. Rio de Janeiro, v., n. 4, p. 3-13, dezembro de 2011.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Tese (Doutorado em Antropologia Social). Museu da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1995.

WALSH, Stephen. **Debussy**: a painter in sound. New York: Alfred A. Knopf, 2018.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários**: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo, v. 50, janeiro-dezembro de 1992.

WOLF, Joel. **Autos and Progress**: the brazilian search for modernity. New York: Oxford University Press, Inc, 2010.

ZACARIAS, Aldenice Alves dos Santos. **A república oligárquica de Pernambuco**: montagem e declínio do domínio de Francisco de Assis Rosa e Silva. Tese (Doutorado em História). Universidade de Pernambuco – CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

APÊNDICE A – Fontes utilizadas

[*Fontes textuais manuscritas/datiloscritas*]

Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/Usf São Paulo

Documentação da Série “Manuscritos de Mário de Andrade”, IEB-USP

- Doc. MA-MMA-07-1-221 – *A música e canção populares no Brasil* – Notas de trabalho e versão do texto mimeografada e em datiloscrito – São Paulo, 1936
- Doc. MA-MMA-013-1-108 – *Partituras* – Documentos musicais anotados por Mário de Andrade na região Nordeste entre 1928/29
- Doc. MA-MMA-020-1-144 – *Cabocolinhos* – Documentos musicais anotados por Mário de Andrade em João Pessoa, 1928/29
- Doc. MA-MMA-027-1-436 – *Cheganças* – Material anotado por Mário de Andrade na região Nordeste entre 1928/29
- Doc. MA-MMA-039-1-225 – *Melodias do boi* – Documentos musicais anotados por Mário de Andrade na região Nordeste entre 1928/29

Instituto Ludovicus – Natal

Correspondência de Luís da Câmara Cascudo

- Carta de Ademar de Vidal a Luís da Câmara Cascudo sem data
- Carta de Ademar de Vidal a Luís da Câmara Cascudo de 11/03/1943
- Carta de Ademar de Vidal a Luís da Câmara Cascudo de 02/04/1943
- Carta de Ademar de Vidal a Luís da Câmara Cascudo de 14/04/1943

[*Fontes textuais impressas*]

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

Livros de e sobre Gustavo Barroso

BARROSO, Gustavo. **As colunas do templo**: erudição, folclore, historia, critica, filologia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1932

_____. **Através dos folk-lores.** São Paulo: Melhoramentos, 1927

BEZERRA, Elvira. **Gustavo Barroso:** cadeira 19, ocupante 3. Rio de Janeiro: ABL, 2009. (Série Essencial, vol. 5).

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. **Gustavo Barroso:** um cearense “Ariano”. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria do Estado do Ceará, 2006 (Coleção Outras Histórias, vol. 43)

Instituto Ludovicus – Natal

Livros de Gustavo Barroso

_____. (João do Norte). **Ao som da viola:** folk-lore. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921

_____. **Mula sem cabeça.** São Paulo: Olegário Ribeiro, 1922

_____. **O ramo de oliveira.** Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 1925

_____. **Praias e várzeas; Alma sertaneja.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1979

_____. **Terra de sol:** natureza e costumes do norte. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguiar, 1912.

Livros de Leonardo Mota

MOTA, Leonardo. **Cantadores:** poesia e linguagem do sertão cearense. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921

_____. **No tempo de Lampião.** 2ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967 [1930]

_____. **Sertão alegre:** poesia e linguagem do sertão nordestino. 2 ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965 [1928]

_____. **Violeiros do Norte.** 4ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976 [1925]

Livros de Luís da Câmara Cascudo

CASCUDO, Luís da Câmara. **Alma Patrícia:** critica literária. Natal: Atelier Typ. M. Vitorino, 1921

_____. Diário dos 1.104 klmts. **Imburana: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses**, v. 4, n. 8, 14 nov. 2014.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro.** 5ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984 [1954]. (Clássicos da Cultura Brasileira, 4)

_____. **Geografia dos mitos brasileiros.** São Paulo: Global, 2002 [1947].

_____. **Histórias que o tempo leva...:** da história do rio Grande do Norte. São Paulo: Ed. Monteiro Lobato, 1924

_____. **Joio:** páginas de literatura e crítica. Natal: Oficinas Graphics d' A Imprensa, 1924

_____. **Vaqueiros e cantadores:** folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994 [1939]

_____. **Viajando o sertão.** 4 ed. São Paulo: Global, 2009 [1934]. Edição digital

Obras de literatura

Romance de trinta

QUEIROZ, Maria Luiza; QUEIROZ, Raquel de. **Tantos anos.** São Paulo: Siciliano, 1998.

QUEIROZ, Raquel de. **O quinze.** Fortaleza: Est. Graphico Urania, 1930.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas.** Rio de Janeiro: Record, 1986.

REGO, José Lins do. **Banguê.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2011 [1934].

_____. **Doidinho.** São Paulo: Global, 2020 [1933]. Edição digital.

_____. **Fogo morto.** São Paulo: Global, 2021 [1943]. Edição digital.

_____. **Menino de engenho.** São Paulo: Global, 2020 [1932]. Edição digital.

_____. **O moleque Ricardo.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1973 [1935].

_____. **Pedra Bonita.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2010 [1938]. Edição digital.

_____. **Presença do Nordeste na literatura.** Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1957.

_____. **Usina.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

Obras de Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. **A escrava que não era Isaura:** discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. São Paulo: Tipografia Paulista, 1925.

_____. **A lição do amigo:** cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Versão do Kindle.

- _____. **Amar, verbo intransitivo:** idílio. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927.
- _____. **As melodias do boi e outras peças.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. **Aspectos da música brasileira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **Clan do jaboti:** poesia. São Paulo: Oficinas Gráficas Eugenio Cupolo, 1927.
- _____. **Compendio de história da música.** São Paulo: Oficinas Gráficas Eugenio Cupolo, 1929.
- _____. **Ensaio sobre a música brasileira.** 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- _____. **Introdução à estética musical.** São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. **Macunaíma:** o herói sem nenhum caráter. São Paulo: Oficinas Gráficas Eugenio Cupolo, 1928.
- _____. **Música, doce música.** São Paulo: L. G. Miranda, 1934.
- _____. **O empalhador de passarinho.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 [1944].
- _____. **O losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão.** São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1926, s/p.
- _____. **Obra imatura:** Há uma gota de sangue em cada poema; Primeiro andar; A escrava que não é Isaura. São Paulo, Martins: Itatiaia, 1980.
- _____. **O losango cáqui ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão.** São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1926.
- _____. **O turista aprendiz.** Brasília, DF: Iphan, 2015.
- _____. **Pauliceia desvairada.** São Paulo: Casa Mayença, 1922.
- _____. **Poesias completas, vol. 1.** Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- MORAES, Marcos Antonio de (org.). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade:** cartas, 1924-1944. São Paulo: Global, 2010. Edição do Kindle.
- _____. **Correspondência:** Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: Edusp, 2000.

Outros

- ALMEIDA, José Américo de. **A bagaceira.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2000 [1928].
- ANDRADE, Oswald. **O santeiro do Mangue e outros poemas.** São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1991.

ASSIS, Machado de. Tempo de crise. In: **Obra completa**, vol II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. Um homem célebre. In: **Obra completa**, vol II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CASARES, Adolfo Bioy. La invención de Morel. In: **Obra completa I** (1940-1958). Buenos Ayres: Emecé, 2012, p. 15-83.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **O duplo**: poema petersburguense. São Paulo: Editora 34, 2013.

FERNANDO, Jorge; FERREIRA, Ascenso. **Dois poetas do Nordeste**. (Coleção Aspectos). Brasília/DF: Editora do Ministério da Educação e Cultura, 1964.

FERREIRA, Ascenso. **Poemas**: 1922-1949. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1951.

GUERRA, Junqueiro. **A fome no Ceará**. Lisboa: David Corazzi Editor, 1887.

JAMES, Henry. **Lady Barberia; A outra volta do parafuso**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

LIMA, Jorge de. **O anjo**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1998.

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

MEIRELES, Cecília. **Viagem & Vaga música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 15. ed. Rio de Janeiro: José olympio, 1982.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

Livros e artigos

BARRETO, Dantas Coronel. **Última expedição a Canudos**. Porto Alegre: Franco & Irmãos Editores, 1898.

FERNANDES, Flávio Sátiro. **Ernani Sátiro**: Ensaio biográfico e seleção de documentos e discursos. Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2011.

FLETCHER, Harvey Biographical Memoir of Dayton Clarence Miller 1866-1941. **National Academy of Sciences of the USA Biographical Memoirs**, V23, N3, 1943.

FONSECA, Homero; POLO, Marco. O guerreiro Lenine contra o dragão do mercado. **Revista Continente Multicultural**, Recife, n. 40, p. 37-45, abril, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do

Nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2013. Edição digital.

_____. **Tempo morto e outros tempos:** Trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade 1915-1930. São Paulo: Global, 2012 [1975]. Edição digital.

INOJOSA, Joaquim. **O movimento modernista em Pernambuco**, v. 3. Rio de Janeiro: Guanabara, 1969, p. 336.

MARROQUIM, Mário. **A língua do Nordeste** (Alagoas e Pernambuco). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.

MESSIAEN, Olivier. **The technique of my musical language**. Paris: Leduc, 1944.

NOBRE, Antonio. **Despedidas**. Versão do site The Gutenberg Project. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/27535/27535-h/27535-h.htm>. Acesso em 09 fev. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil:** ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [1928].

SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas (Org.). **Antologia do carnaval do Recife**. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1991.

SOUZA, Bernardino José de. **O ciclo do carro de bois no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

SPENGLER, Oswald. **A decadência do ocidente:** esboço de uma morfologia da história universal. Rio de Janeiro: Zahar, 1973 [1918; 1922].

SUASSUNA, Ariano. **O movimento armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora universitária, 1974.

_____. Texto presente no programa do recital de estreia da Orquestra Romançal Brasileira. Teatro Santa Isabel, Recife, 18 dez 1975. (Folheto).

_____. Texto presente no programa em recital do Quinteto Armorial. Recife, 29 nov. 1972. (Folheto).

Catálogos

Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade: 1935 - 1938. - São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

Catálogo Histórico-Fonográfico. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/ Discoteca Oneyda Alvarenga Série Catálogo Acervo Histórico n.1, outubro 1993.

Estabelecimentos rurais recenseados no estado da parahyba. Rio de Janeiro: Typografia da Estatística do Ministerio da Agricultura, Industria E Commercio, 1920.

Periódicos

Rio de Janeiro

A Cigarra: ano 36, n. 6, jun. 1955; ago. 1956
A Gazeta Esportiva: 19 nov. 1958.
A Manhã: 25 mai. 1945; 9 nov. 1947.
A Noite: 30 mai. 1942.
A Patria, 11 jun. 1922.
A República: 22 jun. 1940.
Brasil Açucareiro – Revista Quinzenal dirigida pela Comissão de Defesa da Produção do Assucar: mar. 1936.
Careta: Ano 47, n. 2432, 5 fev. 1955.
Carioca: Ano 5, n. 235, abr. 1940
Correio da manhã: 16 out. 1922; 30 dez. 1932; 16 nov. 1948; 19 nov. 1948.
Diário de Notícias, 11 fev. 1940; 29 abr. 1951; 6 mai. 1951; 10 jun. 1951; 18 jul. 1954; 11 jul. 1956; 29 mar. 1958.
Diário Oficial da União: 19 set. 1916.
Eu Sei Tudo: Magazine Mensal Ilustrado: jun. 1922.
Gazeta de Notícias: 11 jul. 1910; 29 abr. 1929.
Jornal do Brasil: 7 jan. 1930; 16 mai. 1975; 2 nov. 1976.
Jornal do Commercio: jan.-set. 1911; jan.-dez.1912; 19 nov. 1948.
O Gymnasial, 24 jul. 1910; 7 ago. 1910.
O Jornal: 22 jun. 1922; 6 jan. 1929; 21 mar. 1951; 6 mai. 1951.
O Paiz, 02 jul. 1915.
O Perfil: 01 jun. 1917.
Pelo Mundo: Magazine Mensal Ilustrado: jun. 1924
Radiolândia: Ano 3, n. 143, 29, dez. 1956.
Revista Brasileira de Folclore. Ano 3, n. 5. Rio de Janeiro, jan. 1963; Ano 3, n. 6. Rio de Janeiro, mai. 1963.
Revista da Semana: vol. 21, 26 mai. 1951; n. 6, 9 fev. 1952
Revista do Disco: Ano 3, n. 24, jan. 1955; Ano III, n. 26, mar. 1955.
Revista do Rádio: 29 jan. 1955.
Revista Fon-Fon!: 30 jul. 1910; 08 abr. 1916; 09 set. 1916; 10 fev. 1917; 15 fev. 1919. 25 jan.1922; 03 nov. 1923; 23 jun. 1928; 03 ago. 1929. 02 ago. 1930; 15 abr. 1933.
Tribuna da imprensa: 10 mai. 1951.

São Paulo

A Gazeta: jan.-jul. 1928; 08 jan. 1931.
Correio Paulistano: 20 nov.1917; 17 set. 1918; 27 jul. 1927; 27 jan. 1928; 07 nov. 1929; 19 mar. 1955.
Correio Popular: 10 jan. 1926.
Folha da Manhã: 19, 23 ago; 02, 09, 16, 23 set 1943.

O Estado de São Paulo: maio-nov. 1928; 31 jul. 1940.
Revista Klaxon: 15 mai. 1922.

Pernambuco

A Província: 12 mar. 1914; 29 ago. 1915;
Diário de Pernambuco: 6 fev. 1880; jan.-dez. 1915; 7 nov. 1925; 20 out. 1949; 15 abr. 1950; 25 abr. 1950; 6 jan. 1951; 4 fev. 1951; 5 ago. 1951; 9 ago. 1953; 3 jan. 1954. 12 dez. 1954; 8 maio 1969; 30 nov. 1969; 15 mar. 1975; 31 mar. 1975; 25 abr. 1975. 7 mai. 1975; 26 jul. 1975; 14 dez. 1975; 18 dez. 1975; 23 abr 1989.
Folha da Manhã, 5 nov. 1944.
Jornal do Recife, 14 ago. 1915; 29 ago. 1915.
Jornal do Commercio, 6 set. 1925.
Última Hora, 13 jun. 1936.

Rio Grande do Norte

Diário de Natal: 21 ago. 1953.

Maceió

Novidade: Semanário Ilustrado: jan.-dez. 1931

Ceará

Revista da Semana: 30 dez. 1913.

Pará

Estado do Pará: 29 fev. 1916.

Espírito Santo

O Cachoeirano: Órgão do Povo, 5 jul. 1922.

Outros

Correio de Africa: Semanario Defensor dos Interesses Africanos. Lisboa, 8 dez. 1921.

Nature Magazine: 6 jan. 1870; 17 mar. 1870.

Boletins e atas

Boletim do Setor de Divulgação do MEC nº 21, jan./fev. 1960.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Ata da Sessão Ordinária (sem número), 20 de Janeiro de 1852. São Paulo: CMSP.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Ata da Sessão Ordinária (sem número), 21 de Abril de 1852. São Paulo: CMSP

[Fontes eletrônicas]

Caçapa. Por uma discografia nordestina: 1902-1919. **Outros Críticos**, 20 abr. 2017. Disponível em: <https://outroscriticos.com/por-uma-discografia-nordestina-1902-1919/>. Acesso em: 08 jul. 2021.

Fazenda Bom Jardim, um passeio no tempo. **Natal Online**. 2020. Disponível em: <https://www.natalonline.com/noticias/fazenda-bom-jardim-um-passeio-no-tempo>. Acesso em 01 out. 2020.

CABRERA, Rômulo; VICENZO, Giacomo. Artistas driblam a fiscalização para se apresentar nos vagões do Metrô. **32xSP**, 2019. Disponível em: <https://32xsp.org.br/2019/01/17/artistas-driblam-a-fiscalizacao-para-se-apresentar-nos-vagoes-do-metro/#:~:text=Embora%20seja%20fonte%20de%20renda,de%20ve%C3%ADculos%20de%20transporte%20coletivo>. Acesso em: 09 set. 2020.

MATTOS, Flávio de. O baião jazz de Jovino Santos Neto fazendo um São João americano. *O Globo*, São Paulo, jun. 2015. Disponível em: <http://noblat.oglobo.globo.com/artigos/noticia/2015/06/o-baiao-jazz-de-jovino-santos-neto-fazendo-um-sao-joao-americano.html>. Acesso em: 21 set. 2015.

SHEWEY, Don. Various Positions. **Rolling Stone**, 1985. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/various-positions-90628/>. Acesso em: 09 set 2020. TRUST, Gary. Leonard Cohen's 'Hallelujah' Hits Hot 100 for First Time. **Billboard**, 2016. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/7581659/leonard-cohen-hallelujah-hot-100-first-time>. Acesso em: 09 set. 2020.

[Fontes fonográficas]

Discos de Luiz Gonzaga

GONZAGA, Luiz. **ABC do sertão/ Vozes da seca**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1953. Disco de 78 RPM.

_____. **Acauã/ Adeus Pernambuco**. Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.

- _____. **A dança da moda/ Respeita Januário.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM.
- _____. **Adeus Rio de Janeiro/ Rei Bantú.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM.
- _____. **A letra I/ Algodão.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1953. Disco de 78 RPM.
- _____. **Alza Manolita/ O Chamego Da Guiomar.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1943. Disco de 78 RPM.
- _____. **Apanhei-te Cavaquinho/ Ivone.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1943. Disco de 78 RPM.
- _____. **Aquele Chorinho/ Lígia.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1942. Disco de 78 RPM.
- _____. **Araponga/ Meu Passado.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1943. Disco de 78 RPM.
- _____. **Assum preto/ Cintura fina.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM.
- _____. **A história do Nordeste na voz de Luiz Gonzaga.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1956. LP.
- _____. **Baião da garoa/ Piauí.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.
- _____. **Baião de Vassouras/ Beata Mocinha.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.
- _____. **Balanço do Calango/ Coração de mulher.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1947. Disco de 78 RPM.
- _____. **Bolo mimoso/ Dança do macaco.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1945. Disco de 78 RPM.
- _____. **Catimbó/ Despedida.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1944. Disco de 78 RPM.
- _____. **Calangotango/ Minha Guanabara.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1942. Disco de 78 RPM.
- _____. **Catamilho na festa/ Pau-de-arara.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.
- _____. **Caxangá/ Cortando pano.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1945. Disco de 78 RPM.
- _____. **Chofer de praça/ No Ceará não tem disso não.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM.
- _____. **Cigarro de paia/ Baião da Garoa.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.
- _____. **Dança Mariquinha/ Impertinente.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1945. Disco de 78 RPM.
- _____. **Destino/ Galo Garnizé.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1943. Disco de 78 RPM.
- _____. **Dezessete léguas e meia/ Forró de Mané Vito.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM.
- _____. **É pra rir ou não é/ Devolve.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1946. Disco de 78 RPM.

- _____. **Escorregando/ Madrileña.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1944. Disco de 78 RPM.
- _____. **Farolito/ Segura a polca.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1941. Disco de 78 RPM.
- _____. **Fazendo intriga/ Vanda.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1944. Disco de 78 RPM.
- _____. **Festa napolitana/ Ovo azul.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1946. Disco de 78 RPM.
- _____. **Isto é que nós/ Perpétua.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1946. Disco de 78 RPM.
- _____. **Lorota boa/ Mangaratiba.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1949. Disco de 78 RPM.
- _____. **Luar do Nordeste/ Bilú bilú.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1944. Disco de 78 RPM.
- _____. **Macapá/ Boiadeiro.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM.
- _____. **Madame Baião/ Conversa de Barbeiro.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1951. Disco de 78 RPM.
- _____. **Mais ninguém/ Toca sanfoneiro.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.
- _____. **Marabaixo/ Jardim da Saudade.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.
- _____. **Mariá/ Amanhã eu vou.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1951. Disco de 78 RPM.
- _____. **Marieta/ Juazeiro.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1946. Disco de 78 RPM.
- _____. **Moda da mula preta/ Firim, firim, firim.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1948. Disco de 78 RPM.
- _____. **Moreninha tentação/ Saudade de Pernambuco.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1953. Disco de 78 RPM.
- _____. **Jardim da saudade/ Marabaixo.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.
- _____. **Na hora H/ Mara.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1945. Disco de 78 RPM.
- _____. **Não bate nele/ Calango da lacraia.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1946. Disco de 78 RPM.
- _____. **No meu pé de serra/ Pagode russo.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1947. Disco de 78 RPM.
- _____. **Nós Queremos Uma Valsa/ Arrancando Caroá.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1941. Disco de 78 RPM.
- _____. **O balaio de Veremundo/ Pronde tu vai, Luí?** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1954. Disco de 78 RPM.
- _____. **Ô de casa/ Chamego das cabrochas.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1946. Disco de 78 RPM.

- _____. **O pau comeu/ Oh.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1954. Disco de 78 RPM.
- _____. **O torrado/ Estrada de Canindé.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1951. Disco de 78 RPM.
- _____. **O xote das meninas/ Treze de dezembro.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1953. Disco de 78 RPM.
- _____. **Pão duro/ Sabido.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1946. Disco de 78 RPM.
- _____. **Passeando em Paris/ Aperreado.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1945. Disco de 78 RPM.
- _____. **Penerou xerém/ Sanfona dourada.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1945. Disco de 78 RPM.
- _____. **Praxaxá/ A vida do viajante.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1953. Disco de 78 RPM.
- _____. **Propriá/ Olha pro céu.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1951. Disco de 78 RPM.
- _____. **Provocando as cordas/ Última inspiração.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1945. Disco de 78 RPM.
- _____. **Queixumes/ Zinha.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1945. Disco de 78 RPM.
- _____. **Quer ir mais eu/ Pau de sebo.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1948. Disco de 78 RPM.
- _____. **Recordações De Alguém/ Pingo Namorando.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1944. Disco de 78 RPM.
- _____. **Sabiá/ Baião da Penha.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1951. Disco de 78 RPM.
- _____. **Sanfonando/ Verônica.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1942. Disco de 78 RPM.
- _____. **Sanfonando/ Verônica.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1942. Disco de 78 RPM.
- _____. **São João chegou/ O casamento de Rosa.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1953. Disco de 78 RPM.
- _____. **São João do carneirinho/ Imbalança.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.
- _____. **São João na roça/ Juca.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.
- _____. **Saudade/ Apitando Na Curva.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1942. Disco de 78 RPM.
- _____. **Saudade/ Apitando Na Curva.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1942. Disco de 78 RPM.
- _____. **Saudades De Areal/ Pisa De Mansinho.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1942. Disco de 78 RPM.
- _____. **Saudades de Matão/ Brejeiro.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1946. Disco de 78 RPM.
- _____. **Saudades de Ouro Preto/ Pé de Serra.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1942. Disco de 78 RPM.

RPM.

_____. **Saudades de São João Del Rei/ Vira e Mexe/ Qui Nem Jiló.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1941. Disco de 78 RPM.

_____. **Seu Januário/ Sant'ana.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1942. Disco de 78 RPM.

_____. **Seridó/ Légua tirana.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1949. Disco de 78 RPM.

_____. **Subindo ao Céu/ Fuga da África.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1944. Disco de 78 RPM.

_____. **Tô sobrando/ Moreninha, moreninha.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1951. Disco de 78 RPM.

_____. **Toca uma polquinha/ Feijão cum côve.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1946. Disco de 78 RPM.

_____. **Todo homem quer/ Tenho onde morar.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1947. Disco de 78 RPM.

_____. **Vamos xaxear/ Xaxado.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1952. Disco de 78 RPM.

_____. **Vem morena/ Quase maluco.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM.

_____. **Vou mudar de couro/ Gato angorá.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM.

_____. **Vou pra roça/ Asa Branca/ Paraíba.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1947. Disco de 78 RPM.

_____. **Vozes da seca/ ABC do sertão.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1953. Disco de 78 RPM.

_____. **Xanduzinha/ A volta da Asa Branca.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1950. Disco de 78 RPM.

_____. **Xodó/ Caprichos do destino.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1944. Disco de 78 RPM.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. **Juazeiro/ Baião.** Rio de Janeiro: RCA Victor: 1949. Disco de 78 RPM.

GONZAGA, Luiz; OS TROVADORES. **Parabéns A Você (Happy Birthday To You)/ Ela foi embora.** Rio de Janeiro: Continental, 1945. Disco de 78 RPM.

Discos do Selo Mocambo

ÁVILA, Dalva de. **Se você voltasse um dia/ Limoeiro do sereno.** Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

BARACHO, Expedito; ORQUESTRA PARAGUARY. **Totoca no frevo/ Barbosa Filho no frevo.** Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

BARRIQUINHA. **Mestre Ziza/ Baião do luar.** Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

CHAVES, Gilvan. **Casamento aprissiguído/ O gemedor**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

_____. **Pastoril do velho Cebola/ Dei ao mar para guardar**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

_____. **Pregões do Recife/ Morena praieira**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

CUNHA, Creusa. **Tem jeito sanfona/ Você há de pagar**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

DELMIN, Dany. **La goulante du pauvre Jean/ Lavadeiras de Portugal**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

DIAS, Orlando. **Superstição/ Perigo de morte**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

FERREIRA, ascenso. **64 poemas escolhidos e 3 historietas populares de ascenso ferreira**. Recife: Mocambo, 1965. LP.

J. ROCHA E SEU CONJUNTO DE BOITE. **Festival de ritmos**. Recife: Mocambo, 1955. LP.

JAZZ P.R.A. 8 DE NELSON FERREIRA; GERMANO, Claudionor. **Come e dorme/ Boneca**. Recife: Mocambo, 1953. Disco de 78 RPM.

J. ROCHA E SEU CONJUNTO. **Buscapé/ confissão**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

LACERDA, Genival. **Côco de 56/ Dance o xaxado**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

MENEZES, Zé. **Maluquinho/ Meu xodozinho**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

MESSIAS, José. **Macumbô/ Deus e a natureza**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

OS CANCIONEIROS. **Prece à saudade/ Luanda**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

ORQUESTRA TAMANDARÉ. **Alegria de Pompeia/ Pernambuco, você é meu**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

_____. **Faiscante/ Sempre a primeira**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

_____. **Você é a maior/ Ninguém de tira do pedaço**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

ORQUESTRA TAMANDARÉ; LOPES, Edilásio. **O passarinho come/ Parada dura**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

ORQUESTRA TAMANDARÉ; ORLANDO, José. **Encapetado/ Viva a banana**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

_____. **Salgadinho/ O cangote dela**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

ORQUESTRA TAMANDARÉ; SANTOS, Raimundo. **Tijolo quente/ Frevo dos casados**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

ORQUESTRA TAMANDARÉ; TRIO GUARANI. **Regressando/ Carregador**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

OS CANCIONEIROS; NILTON PAZ; DIVERSOS. **Poque brilham teus olhos/ Chove chuva**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

QUATRO ASES E UM CORINGA. **Bairros da cidade/ Quixadá**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

_____. **Quem mandou/ Lei seca**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

ROSA, Gerson. **Um cavaquinho no deserto/ Bamboleando**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

SILVA, Julinha. **Peixinho do mar/ Eu bem dizia**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

TRIO GUARANI; ORQUESTRA TAMANDARÉ DE NELSON FERREIRA. **Pataco taco/ Mocambo**. Recife: Mocambo, 1955. Disco de 78 RPM.

TRIO NACIONAL. **Agora é tarde/ Quixeramobim**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

TRIO SUL A NORTE. **Soca passoca/ Boi criminoso**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA. **Beijo da morte/ O selo de sangue**. Recife: Mocambo, 1956. Disco de 78 RPM.

ZUMBA. **Pimenta no fogo/ O tal Amaral**. Recife: Mocambo, 1955. Disco de 78 RPM.

Outros

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994. Compact disc.

Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro

Documentação da Série “Depoimentos para a posteridade”, MIS-RJ

- GONZAGA, Luiz. **Luiz Gonzaga**: depoimento. Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albin e Humberto Teixeira. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 06 set. 1968. Entrevista concedida ao projeto Depoimentos para posteridade do MIS-RJ.

Documentação da série “No mundo do baião” do programa “Cancioneiro Royal”

- NO MUNDO DO BAIÃO. **Cancioneiro Royal**: Revelador das maravilhas da cantiga popular no Brasil. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 10 out. 1950. Programa de rádio.

- NO MUNDO DO BAIÃO. **Cancioneiro Royal**: Revelador das maravilhas da cantiga popular no Brasil. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 24 out. 1950. Programa de rádio.
- NO MUNDO DO BAIÃO. **Cancioneiro Royal**: Revelador das maravilhas da cantiga popular no Brasil. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 28 nov. 1950. Programa de rádio.
- NO MUNDO DO BAIÃO. **Cancioneiro Royal**: Revelador das maravilhas da cantiga popular no Brasil. Rio de Janeiro: Rádio Nacional, 17 dez. 1950. Programa de rádio.

Discoteca Oneyda Alvarenga – Centro Cultural São Paulo

Fonogramas escutados no Acervo Histórico Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo e listados conforme o Catálogo Histórico-Fonográfico disponibilizado pela Discoteca Oneyda Alvarenga.

Os fonogramas estão classificados por número e título de registro, número do fonograma, tempo de duração, local de registro e gênero de música, distribuídos em Cds em formato digital.

A lista com os fonogramas dos registros realizados em localidades dentro da região Nordeste inicia a partir do Cd 3, fonograma 29.

CD 3

Registro	Nº	Tempo	Data	Local	Gênero
2 <i>Dona Clara É Nossa Alegria</i>	29	1'19"	18.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
3 <i>Vamos Meus Amigos</i>	30	1'47"	18.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
4 <i>Zamba Minha Nega</i>	31	1'55"	18.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
5 <i>Tonila</i>	32	2'20"	18.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
7 <i>Mana Sunsum</i>	33	1'36"	18.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
8 <i>Meu Barco É Velerio</i>	34	1'45"	18.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
10 <i>Chora Papai Do Zongue</i>	35	1'17"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
11	36	0'43"	19.02.1938	Recife	Carregadores De Piano

<i>Vira Vira Virador</i>				(Pe)	(Canto De Trabalho)
12 <i>Mané Dende</i>	37	1'34"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
13 <i>Assunga Assunga Marinheiro</i>	38	1'33"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
14 <i>Chuva Que Choveu Catombé</i>	39	1'19"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
15 <i>Esse Negro É Mutangi</i>	40	0'37"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
16 <i>Mana Me Diga Adeus</i>	41	1'18"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
17 <i>Sabiá</i>	42	1'10"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
18 <i>Dona Maria Me Enganou</i>	43	1'10"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho))
19 <i>Reo, Reo, Vamos Arremar</i>	44	1'22"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
20 <i>Cidade De Olinda</i>	45	1'20"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
21 <i>Aprenda Mais Bonita</i>	46	0'34"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
22 <i>O Coati Ta No Pau</i>	47	0'38"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
23 <i>Canoeiro</i>	48	0'55"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
24 <i>Italiano Que Toca É Birimbau</i>	49	0'36"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
26 <i>Soldade Na Garita</i>	50	0'55"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
27 <i>A Fulo, A Fulo Do Vapor</i>	51	0'48"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)
28	52	0'56"	19.02.1938	Recife	Carregadores De Piano

<i>Limão Doce</i>				(Pe)	(Canto De Trabalho)
29 <i>Achou Sinhá . . .</i>	52a	1'15"	19.02.1938	Recife (Pe)	Carregadores De Piano (Canto De Trabalho)

CD 4

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
30 <i>Toada Da Mulata</i>	53	1'15"	21.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
31 <i>Toada Ora Viva</i>	54	1'30"	21.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
32 <i>Toada Para Chamar O Santo Reis</i>	55	1'45"	21.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
33 <i>Apareceu-Se Meu Anjo</i>	56	0'50"	21.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
34 <i>Toada Do Cavalo Marinho</i>	57	1'51"	21.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
35 <i>Toada Do Mateus</i>	58	4'20"	21.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
36 <i>Toada Procavalo Marinho Dançar</i>	59	1'19"	21.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
37 <i>Chamada Pro Valentão</i>	60	1'10"	21.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
38 <i>Chegada Do Valentão</i>	61	1'43"	21.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
39 <i>Quando Chegou O Doutor Engenheiro</i>	62	1'03"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
40 <i>Toada Do Mestre Tiá</i>	63	0'52"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
41 <i>Toada Pra Vir Dona Joana</i>	64	1'39"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
42	65	1'40"	22.02.1938	Recife	Bumba-Meu-Boi

<i>Toada Pra Dona Joana Dançar</i>				(Pe)	(Dança Dramática)
43 <i>Toada Do Zabele Bateu Asa (Sapo Cururu')</i>	66	2'16"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
44 <i>Toada Chamada Do Sapo Cururu'</i>	67	2'02"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
45 <i>Toada Do Caboco Do Arco Que Vem</i>	68	1'38"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
46 <i>Toada Pro Caboco Do Arco Dançar</i>	69	5'15"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
47 <i>Toada Pro Caboco Ir S'embora</i>	70	1'13"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
48 <i>Toada Pra Chamar O Babau</i>	71	1'22"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
49 <i>Toada Pro Babau Dançar</i>	72	1'12"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
50 <i>Toada Pra Chamar O Mestre Domingos</i>	73	2'04"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
51 <i>Toada Do Mestre Domingos</i>	74	0'46"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
52 <i>Toada Da Caboca De Jurema</i>	75	2'50"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
53 <i>Toada Do Manuel Perna De Pau</i>	76	1'55"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)

54 <i>Chegada Do Manuel Perna De Pau Pra Dançar</i>	77	1'37"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
55 <i>Toada Pra Chamarcalu' (O Povo Diz Burra)</i>	78	1'04"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
56 <i>Toada Pra Calu' Dançar</i>	79	1'56"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
57 <i>Toada Da Vila Maceió</i>	80	0'57"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
58 <i>Toada Do Sapo Cururu' Pra Chamar O Boi</i>	81	1'10"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
59 <i>Toada Pra Chamar O Passo Da Ema</i>	82	0'54"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
60 <i>Toada Do Passo Da Ema</i>	83	0'40"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)

CD 5

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
61 <i>Toada Do Pinicapau</i>	85	1'03"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
62 <i>Toada Pra Chamar O Boi</i>	86	1'09"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
63 <i>Toada O Boi Morreu</i>	87	2'00"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
64 <i>A Grande Roda</i>	88	1'30"	22.02.1938	Recife (Pe)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
65	89	1'06"	24.02.1938	Recife (Pe)	Acalanto (Cantiga De Ninar)

<i>Nanai Meu Menino</i>					
67 <i>Desafio</i>	90	2'16"	24.02.1938	Recife (Pe)	Desafio (Canto Puro Sem Dança)
68 <i>Martelo</i>	91	1'52"	24.02.1938	Recife (Pe)	Martelo (Canto Puro Sem Dança)
69 <i>Colcheia</i>	92	3'06"	24.02.1938	Recife (Pe)	Colcheia (Canto Puro Sem Dança)
70 <i>Toada</i>	93	1'45"	24.02.1938	Recife (Pe)	Toada (Canto Puro Sem Dança)

CD 6

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
71 <i>Toadas De Exu</i>	94	5'17"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
72 <i>Toadas De Ogum</i>	95	2'44"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
75 <i>Toadas De Ogum</i>	96	6'04"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
79 <i>Toadas De Omulu</i>	97	8'02"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
80 <i>Toadas De Euá</i>	98	7'21"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
81 <i>Toadas De Obá</i>	99	7'33"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)

CD 7

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
82 <i>Toadas De Nana</i>	100	7'30"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
83 <i>Toadas De Lafrequete E Aloia</i>	101	8'26"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
84 <i>Toadas De Oxum</i>	102	8'22"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
85	103	8'12"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)

<i>Toadas De Emanjá</i>					
86 <i>Toadas De Xangô</i>	104	8'10"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
87 <i>Toadas De Xangô E Unlo</i>	105	8'20"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
88 <i>Toadas De Orixalá</i>	106	8'12"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)
89 <i>Toadas De Aloia</i>	107	7'35"	26.02.1938	Recife (Pe)	Xangô (Feitiçaria)

CD 8

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
90 <i>Japaray</i>	108	6'20"	11.03.1938	Brejo Dos Padres Tacaratu (Pe)	Praia' (Dança Religiosa – Indios Pancararus)
91 <i>Chamada Do Aricury</i>	109	6'00"	11.03.1938	Brejo Dos Padres Tacaratu (Pe)	Praia' (Dança Religiosa – Indios Pancararus)
92 <i>Detalhes Instrumentais (Maraca')</i>	110	1'35"	11.03.1938	Brejo Dos Padres Tacaratu (Pe)	Praia' (Dança Religiosa – Indios Pancararus)
93 <i>Pancararu</i>	111	6'50"	11.03.1938	Brejo Dos Padres Tacaratu (Pe)	Praia' (Dança Religiosa – Indios Pancararus)
94 <i>O Toan(Te) Do Meste Anandore'</i>	112	6'35"	11.03.1938	Brejo Dos Padres Tacaratu (Pe)	Praia' (Dança Religiosa – Indios Pancararus)
95 <i>Tore'</i>	113	1'45"	12.03.1938	Folha Branca - Tacaratu (Pe)	Tore' (Canto De Trabalho) – (?)
96 <i>Tore'</i>	114	3'00"	12.03.1938	Folha Branca - Tacaratu (Pe)	Tore' (Canto De Trabalho) – (?)
97 <i>Mándeí Corta Capim</i>	115	3'00"	12.03.1938	Folha Branca - Tacaratu (Pe)	Canto De Casa De Farinha (Canto De Trabalho)

98 <i>Reisado De São Gonçalo</i>	116	1'55"	12.03.1938	Folha Branca - Tacaratu (Pe)	Reisado De São Gonçalo (Canto Religioso)

CD 9

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
114 <i>Coco De Parelha "Zepelim Quando Passa"</i>	117	1'37"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
115 <i>Coco Embolado "O Menina, Se Quer, Vamos"</i>	118	1'30"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
116 <i>Coco De Praia "Eh Marinheiro Eh Chumbo Eh Bala"</i>	119	1'45"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
117 <i>Coco De Roda "Olha A Cobra Verde"</i>	120	1'10"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
118 <i>Coco "Choa No Mará Choa"</i>	121	1'35"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
119 <i>Coco "A Moca Da Enseada"</i>	122	1'05"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
120 <i>Coco Embolado "Tatata, Mineiro China"</i>	123	1'35"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
121 <i>Coco Solto</i>	124	1'00"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
122 <i>Coco "O Dia Ode Odo"</i>	125	1'55"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
123 <i>Coco Solto "Qua, Qua, Qua..."</i>	126	1'30"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
124	127	1'38"	30.03.1938	João Pessoa	Coco

<i>Coco Embolada</i>				(Pb)	(Dança Coletiva)
125 <i>Coco Embolada</i>	128	1'40"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
126 <i>Coco Solto</i>	129	1'15"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
127 <i>Coco Martelo</i>	130	1'50"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
128 <i>Coco Embolada</i>	131	1'50"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
129 <i>Coco Embolada</i>	132	1'30"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
130 <i>Coco Embolada</i>	133	1'15"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
131 <i>Coco Embolada</i>	134	1'05"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
132 <i>Coco Embolada</i>	135	1'10"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
133 <i>Coco Embolada</i>	136	1'30"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
138 <i>Coco Embolada</i> "Eh Caninana Eu Fui Pro Mato"	137	1'25"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
135 <i>Coco Embolada</i>	138	1'45"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
136 <i>Coco Embolada</i>	139	1'40"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
137 <i>Coco Embolada</i>	140	1'15"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
138 <i>Coco Embolada</i>	141	1'52"	30.03.1938	João Pessoa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

CD 10

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
139 <i>Valsa</i>	142	0'50"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
140 <i>Marcha</i>	143	1'00"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
141 <i>Samba</i>	144	1'15"	04.04.1938	Fazenda Pedreira	Solo Viola

				(Corta-Dedo)- (Pb)	(Musica Instrumental Pura)
142 <i>Marcha</i>	145	1'43"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
143 <i>Parte Falada Do "Cabocolinhos Indios Africanos"</i>	146	1'55"	31.03.1938	João Pessoa (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramática)
144 <i>Instrumentos Do "Cabocolinhos Indios Africanos"</i>	147	1'10"	31.03.1938	João Pessoa (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramática)
145 <i>Chotis</i>	148	1'20"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
146 <i>Valsa</i>	149	1'10"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
147 <i>Baião</i>	150	1'03"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
148 <i>Oitava</i>	151	0'50"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
149 <i>Farinha</i>	152	1'20"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
150 <i>Baião</i>	153	1'00"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
151 <i>Oitava</i>	154	0'55"	04.04.1938	Fazenda Pedreira	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)

				(Corta-Dedo)- (Pb)	
152 <i>Farinha</i>	155	1'30"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
153 <i>Toada</i>	156	0'50"	04.04.1938	Fazenda Pedreira (Corta-Dedo)- (Pb)	Solo Viola (Musica Instrumental Pura)
154 <i>Aboio</i>	157	0'35"	05.04.1938	Fazenda São José (Patos) Pb	Aboio (Canto De Trabalho)
155 <i>Aboio</i>	158	0'25"	05.04.1938	Fazenda São José (Patos) Pb	Aboio (Canto De Trabalho)
156 <i>Aboio</i>	159	0'15"	05.04.1938	Fazenda São José (Patos) Pb	Aboio (Canto De Trabalho)
157 <i>Aboio</i>	160	0'12"	05.04.1938	Fazenda São José (Patos) Pb	Aboio (Canto De Trabalho)
158 <i>Aboio</i>	161	0'21"	05.04.1938	Fazenda São José (Patos) Pb	Aboio (Canto De Trabalho)
159 <i>Aboio</i>	162	0'15"	05.04.1938	Fazenda São José (Patos) Pb	Aboio (Canto De Trabalho)
160 <i>Aboio</i>	163	0'30"	05.04.1938	Fazenda São José (Patos) Pb	Aboio (Canto De Trabalho)
161 <i>Aboio</i>	164	0'18"	05.04.1938	Fazenda São José (Patos) Pb	Aboio (Canto De Trabalho)
162 <i>Aboio (Falado)</i>	165	0'14"	05.04.1938	Fazenda São José (Patos) Pb	Aboio (Canto De Trabalho)
163 <i>Coco Embolada "Onde Esta O Sábua"</i>	166	2'50"	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
164 <i>Coco Embolado/Galop e "Adeus, Adeus Amor"</i>	167	3'30"	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
165	168	1'15"	06.04.1938	Patos	Coco

Coco Embolado/Galop e “Adeus Sabia”				(Pb)	(Dança Coletiva)
166 Coco Embolado/Galop e “Eu Vou, Você Não Vai”	169	0’50”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
167 Coco Embolado/Galop e “Quero Ver Rimar”	170	0’47”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
168 Coco Embolado/Galop e “O Laiá Eu Vi”	171	0’47”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
169 Coco De Parelha “Eu Quero Um Par”	172	1’55”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
170 Coco De Parelha “O Chá”	173	2’00”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
171 Coco Martelo “Eu Não Aprendi A Ler”	174	2’25”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
172 Coco Martelo “Pass’o De Bom Sinal”	175	1’48”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
173 Coco Parcelado “Quem Foi Que M’ensinou Bater”	176	3’25”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
174 Coco Parcelado “Oh Chibá”	177	2’50”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
175 Coco Embolada	178	1’40”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

<i>“Baiana, Minha Baiana”</i>					
176 <i>Coco Embolada “Baiana, Contada”</i>	179	1’30”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
177 <i>Coco Embolada “O Pass’o Preto No Mará”</i>	180	2’12”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
178 <i>Coco Parcelado “Malambá O Boi Chines”</i>	181	2’20”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
179 <i>Coco Parcelado “Oh Sulá Não Me Deu”</i>	182	1’05”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
180 <i>Coco Parcelado “Maria É Meu Amor”</i>	183	2’14”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
181 <i>Coco Embolada “Oh Ligo, Ligo, Ligo”</i>	184	1’44”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
182 <i>Coco Parcelada “Eu Quero Bem A Você”</i>	185	3’20”	06.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

CD 11

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
183 <i>Oh Flor, Oh Linda Flor</i>	186	1’12”	07.04.1938	Patos (Pb)	Roda (Brinquedo Infantil)
184 <i>Eu Sou Um Soldadinho</i>	187	0’40”	07.04.1938	Patos (Pb)	Roda (Brinquedo Infantil)
185 <i>Casinha De Bambue</i>	188	0’37”	07.04.1938	Patos (Pb)	Roda (Brinquedo Infantil)
186	189	1’12”	07.04.1938	Patos	Roda

<i>Mamãe Mandou Fazer, Mariquinha</i>				(Pb)	(Brinquedo Infantil)
187 <i>Cuá Cuá Cua, Cui Cui Cui</i>	190	1'08"	07.04.1938	Patos (Pb)	Roda (Brinquedo Infantil)
188 <i>Á Lingua Que Os Índios Falam</i>	191	3'05"	07.04.1938	Patos (Pb)	Toada (Canto Puro Sem Dança)
189 <i>No Fim Do Rio Amazonas</i>	192	3'12"	07.04.1938	Patos (Pb)	Toada (Canto Puro Sem Dança)
190 <i>Padre José Paulino</i>	193	3'15"	07.04.1938	Patos (Pb)	Toada (Canto Puro Sem Dança)
191 <i>Improviso</i>	194	3'10"	07.04.1938	Patos (Pb)	Improviso (Canto Puro Sem Dança)
192 <i>Coco "Gavião"</i>	195	1'30"	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
193 <i>Chula</i>	196	1'52"	07.04.1938	Patos (Pb)	Chula (Canto Puro Sem Dança)
194 <i>Coco "O Negro Tem Uma Parte Com O Cão"</i>	197	1'10"	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
195 <i>Coco "Lua Cheia"</i>	198	0'55"	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
196 <i>Toada Do Mateus</i>	199	1'05"	07.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
197 <i>Toada Do (Cabocodo Do) Arco (?)</i>	200	1'50"	07.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
198 <i>O Cavalo Marinho</i>	201	1'15"	07.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
199 <i>Marcha (Instrumentos)</i>	202	1'05"	07.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
200 <i>Coco Sotaque "E' Boi"</i>	203	1'47"	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
201	204	1'40"	07.04.1938	Patos	Coco

Coco “Oh Na Barra Do Dia (Maria)”				(Pb)	(Dança Coletiva)
202 Coco “Meu Cavalo Marinho”	205	1’30”	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
203 Coco “Oh Laiá”	206	1’25”	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
204 Coco “Já Namorei”	207	1’50”	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
205 Coco “O Meu Louro Não Fala”	208	1’52”	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
206 Coco “Lá Em Casa Tem Um Menino”	209	1’20”	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
207 Coco “O Biá Tá Tá”	210	1’30”	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
208 Coco “Oh Mulher”	211	1’30”	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
209 Coco “Calu”	212	1’45”	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
210 Coco “Eu Dei Um Beijo Na Menina Do Hotel”	213	1’25”	07.04.1938	Patos (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
211 Coco Embolada “Balança A Rede Do Menino Tururu”	214	1’25”	07.04.1938	07.04.1938	Coco (Dança Coletiva)
212 Aboio “O Guia Do Aboiado”	215	1’00”	07.04.1938	Patos (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
	215 A				

213 <i>Já Chegou O Meu Empata Samba</i>	216	1'20"	08.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
214 <i>Oh Boi (Oh De Casa E De Fora)</i>	217	3'00"	08.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
215 <i>A Saida Do Mateus</i>	218	2'00"	08.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
216 <i>Toada Do Corpo Morto</i>	219	5'25"	08.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
217 <i>Lá Vem O Mateus</i>	220	0'51"	08.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
218 <i>La Vem. Lam Vem Babau/O Palamá, Deixa O Boi Vadiar</i>	221	1'20"	08.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
219 <i>Toada Manué Chorão/Meu Boi Bonito</i>	222	1'20"	08.04.1938	Patos (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)

CD 12

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
220 <i>Samba De Pernambuco "Moreninha"</i>	223	2'20"	09.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
221 <i>Marcha "Mulher Casada"</i>	224	2'25"	09.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
222 <i>Sambinha</i>	225	1'05"	09.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
223 <i>Samba "Vaca Preta"</i>	226	3'20"	09.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
224	227	2'51"	09.04.1938	Pombal	Canto De Pedinte

<i>Samba</i> <i>“Chem-Nhe-Nhe”</i>				(Pb)	
225 <i>Choro Do</i> <i>Chem-Nhe-Nhe</i>	228	1’48”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
226 <i>Samba</i> <i>“Leonora”</i>	229	1’33”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
227 <i>Samba</i> <i>“Cade O Galo”</i>	230	1’23”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
228 <i>Marcha</i> <i>“Lampeão”</i>	231	1’00”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
229 <i>Cidadão Me De</i> <i>Uma Esmola</i>	232	1’08”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
230 <i>Vamos Lá Pra</i> <i>Cruzeiro</i>	233	1’04”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
231 <i>Coco Embolada</i> <i>“Tá Tá Tá,</i> <i>Mineiro, Da</i> <i>China”</i>	234	0’48”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
232 <i>Coco Embolada</i> <i>“Serrador”</i>	235	0’58”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
233 <i>Coco</i> <i>“Adeus,</i> <i>Mana...”</i>	236	1’20”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
234 <i>Coco</i> <i>“Papai Eu Vou”</i>	237	0’46”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
235 <i>Coco</i> <i>“Adeus Minas</i> <i>Gerais”</i>	238	0’50”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
236 <i>Coco</i> <i>“Mineiro Pau”</i>	239	0’53”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
237 <i>Coco</i> <i>“Celina”</i>	240	1’55”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
238 <i>Coco</i>	241	1’00”	09.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

<i>“Bravo Da Limeira”</i>					
239 <i>Oh Major Me De Uma Esmola</i>	242	0’42”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
240 <i>De-Me Uma Esmola</i>	243	0’27”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
241 <i>Meus Irmãos Me De Uma Esmola</i>	244	0’46”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
242 <i>Dona, Eu Cheguei Agora</i>	245	0’55”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
243 <i>Estou Feito No Vadiar</i>	246	0’28”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
244 <i>Oh Major Me De Uma Esmola</i>	247	0’27”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
245 <i>Cidadão Me De Uma Esmola</i>	248	0’26”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
246 <i>Oh Patrão Me De Uma Esmola</i>	249	0’35”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
247 <i>Toada “Amigo De-Me Licença”</i>	250	0’30”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
248 <i>Não Se Conduza Do Mundo</i>	251	1’00”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Moda (Canto Puro Sem Dança)
249 <i>Vai Ingrato Procurar</i>	252	1’01”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Moda (Canto Puro Sem Dança)
250 <i>Quando Deus Era Menino</i>	253	1’34”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
251 <i>A Esmola Dada De Gosto</i>	254	0’22”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte
252 <i>Viva Verdadeira Coroa</i>	255	0’38”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Canto De Pedinte

CD 13

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
253 <i>Coco Embolada</i> <i>“Baiana Minha Baiana”</i>	256	0’38”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
254 <i>Coco Embolada</i> <i>“Amada Mulher”</i>	257	0’25”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
255 <i>Coco Embolada</i> <i>“Dei Um Golpe Na Levada”</i>	258	0’43”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
256 <i>Coco Embolada</i> <i>“A Barquinha De Noé”</i>	259	0’35”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
257 <i>Coco Embolada</i> <i>“Cajueiro Abalou”</i>	260	1’05”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
258 <i>Coco Embolada</i> <i>“Eu Vi Dois Siri Jogando Bola”</i>	261	0’43”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
259 <i>Coco Embolada</i> <i>“Oh Mulher Tenha Medo”</i>	262	0’53”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
260 <i>Coco Embolada</i> <i>“Minha Balança”</i>	263	0’40”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
261 <i>Coco Embolada</i> <i>“Você É Engandor”</i>	264	0’50”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
262 <i>Coco Embolada</i> <i>“Bom Balaio”</i>	265	1’02”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
263 <i>Coco Embolada</i>	266	1’00”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

<i>“Carnauba”</i>					
264 <i>Coco Embolada</i> <i>“Mulher Dinheiro Novo”</i>	267	0’52”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
265 <i>Coco Embolada</i> <i>“A Meia Noite, Siri”</i>	268	0’45”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
266 <i>Coco Embolada</i> <i>“O Sol Nasceu”</i>	269	0’55”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
267 <i>Coco Embolada</i> <i>“Ole Ole Pisa Pilão”</i>	270	0’52”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
268 <i>Coco Embolada</i> <i>“Mané Gostoso”</i>	271	1’00”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
269 <i>Coco Embolada</i> <i>“Dei No Bombo Do Bambu, Bambalele”</i>	272	0’34”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
270 <i>Coco Embolada</i> <i>“Estava Na Beira Da Praia”</i>	273	0’37”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
271 <i>Coco Embolada</i> <i>“Oi Mamãe Lá Vem A Lua”</i>	274	0’46”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
272 <i>Coco Embolada</i> <i>“Roseira”</i>	275	1’07”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
273 <i>Coco Embolada</i> <i>“Eu Quero Ver Queimar Carvão”</i>	276	0’55”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
274 <i>Coco Embolada</i> <i>“Meu Café”</i>	277	0’46”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
275 <i>Coco Embolada</i> <i>“Eu Pisei Na Ponte”</i>	278	0’37”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
276	279	0’50”	10.04.1938	Pombal	Coco

<i>Coco Embolada</i> <i>“Mar De Areia”</i>				(Pb)	(Dança Coletiva)
277 <i>Coco Embolada</i> <i>“Oh Papai”</i>	280	0’51”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
278 <i>Coco Embolada</i> <i>“Oh Vai Pra</i> <i>Areia Fina”</i>	281	0’47”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
279 <i>Coco Embolada</i> <i>“Oh Vai</i> <i>Helena”</i>	282	0’58”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
280 <i>Coco Embolada</i> <i>“Lampeão”</i>	283	1’00”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
281 <i>Coco Embolada</i> <i>“Lá Morreu</i> <i>Minha Gatinha”</i>	284	0’55”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
282 <i>Coco Embolada</i> <i>“Macera”</i>	285	1’20”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
283 <i>Coco Embolada</i> <i>“Mandei Fazer</i> <i>Um Uniforme”</i>	286	1’03”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
284 <i>Coco Embolada</i> <i>“Olha A</i> <i>Pitomba”</i>	287	1’00”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
285 <i>Coco Embolada</i> <i>“O Que É Que</i> <i>Você Qué?”</i>	288	1’37”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
286 <i>Se Eu Fosse</i> <i>Julia</i>	289	0’30”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
287 <i>Oi Morena</i>	290	0’22”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Cantiga (Canto Puro Sem Dança)
288 <i>Fala Roseira</i>	291	0’35”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
289	292	1’30”	10.04.1938	Pombal (Pb)	Modinha

<i>De Tardizinha Comecei A Chorar</i>					(Canto Puro Sem Dança)
290 <i>Cheguei Agora</i>	293	0'22"	10.04.1938	Pombal (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
291 <i>Adeus Soldado</i>	294	0'33"	10.04.1938	Pombal (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
292 <i>Adeus Palmeira</i>	295	0'50"	10.04.1938	Pombal (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
293 <i>Meu Papagaio</i>	296	0'50"	10.04.1938	Pombal (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
294 <i>Oi Minha Gente</i>	297	0'20"	10.04.1938	Pombal (Pb)	Toada (Canto Puro Sem Dança)
295 <i>Verso "Preste-Me Atenção"</i>	298	1'47"	10.04.1938	Pombal (Pb)	Toada (Canto Puro Sem Dança)
296 <i>Coco "A Bananeira"</i>	299	1'00"	10.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
297 <i>Eu Já' Arrankei Uma Morena</i>	300	0'40"	10.04.1938	Pombal (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)

CD 14

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
298 <i>A Zabelinha</i>	301	8'00"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Reis De Congo (Dança Dramática)
299 <i>Toada Do Boi</i>	302	8'05"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Reis De Congo (Dança Dramática)
300 <i>Marao</i>	303	1'30"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Morao (Canto Puro Sem Dança)
301 <i>Martelo Agalopado</i>	304	3'25"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Martelo (Canto Puro Sem Dança)
302 <i>Martelo Em Seis Pes</i>	305	2'27"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Martelo Em Seis Pes (Canto Puro Sem Dança)

303 <i>Carretilha</i>	306	3'20"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Carretilha (Canto Puro Sem Dança)
304 <i>Desafio Com Violas</i>	307	2'38"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Desafio Com Violas (Canto Puro Sem Dança)
305 <i>Galope</i>	308	3'37"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Galope (Canto Puro Sem Dança)
306 <i>Mote –E-Glosa “A Beleza Do Sertão”</i>	309	3'20"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Mote-E-Glosa (Canto Puro Sem Dança)
307 <i>Mote Glosado (Falado) “Eu Preciso Aguardente”</i>	310	2'52"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Mote Glosado (Canto Puro Sem Dança)
308 <i>Quadrao Em 8 Linhas</i>	311	1'55"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Quadrão Em 8 Linhas (Canto Puro Sem Dança)
309 <i>Toada-Repente Em 6 Linhas</i>	312	4'07"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Desafio Com Violas (Canto Puro Sem Dança)
310 <i>Dança – “Cigana”</i>	313	0'39"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Solo De Viola (Musica Instrumental Pura)
311 <i>Dança – “Praierà”</i>	314	0'32"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Solo De Viola (Musica Instrumental Pura)
312 <i>Eu Não Tragona Algibeira Um Só' Vintem</i>	315	0'39"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Chula (Canto Puro Sem Dança)
313 <i>Minha Mãe Quero Casar</i>	316	0'38"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Chula (Canto Puro Sem Dança)
314 <i>Ã Tropa Do 14</i>	317	0'45"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Chula (Canto Puro Sem Dança)
315 <i>Estava Na Beira Da Práia</i>	318	0'37"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
316 <i>Onde Vem Tanta Gente ?</i>	319	0'45"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Chula (Canto Puro Sem Dança)
317	320	0'37"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Chula

<i>Doutor Sinho Embarcou-Se</i>					(Canto Puro Sem Dança)

CD 15

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
318 <i>Coco Embolada "Bolieira"</i>	321	1'07"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
319 <i>Coco Embolada "Sou Namorador"</i>	322	0'57"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
320 <i>Coco Batucada "A Meia Noite"</i>	323	1'15"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
321 <i>Coco Batucada "Baiana"</i>	324	1'10"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
322 <i>Coco Batucada "Estou Pra Me Casar"</i>	325	0'34"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
323 <i>Coco Embolada "Oh Barra Nova Eu Quero Entrar"</i>	326	0'52"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
324 <i>Coco Embolada "Sábia Três Coco"</i>	327	1'16"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
325 <i>Coco Solto "Vi Sinho E Vi Sinha"</i>	328	0'50"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
326 <i>Coco Solto "Ole Marie, Ole Mariá"</i>	329	0'55"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
327 <i>Coco Solto "Rochedo Sinhá"</i>	330	0'34"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
328 <i>Coco De Roda</i>	331	0'49"	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

<i>“Quá, Quá, Quá Mineiro China”</i>					
329 <i>Coco De Roda “Ainda Ontem Dei Um Lance”</i>	332	0’58”	11.04.1938	Pombal (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
330 <i>Coco Embolada “Oh Limpeza Adeus Amor”</i>	333	1’25”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
331 <i>Coco Embolada “Arrodeiro Novo”</i>	334	1’02”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
332 <i>Coco Embolada “Cinero Nero”</i>	335	1’25”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
333 <i>Coco Embolada “Meamá Meamaré”</i>	336	0’50”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
334 <i>Coco Embolada “Boi Tungão”</i>	337	1’15”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
335 <i>Coco Embolada “Liu, Liu, Liulé”</i>	338	1’12”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
336 <i>Coco Gabinete “Malabá Boi Chines”</i>	339	1’19”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
337 <i>Coco Embolada “Passarinho Achei Um Ninho”</i>	340	1’14”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
338 <i>Coco Versado “Mineiro Que Vem Da Mina”</i>	341	1’00”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
339 <i>Coco Versado “Meu Rio Que Foi Que M’ensino...”</i>	342	1’18”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
340 <i>Coco Gabinete</i>	343	1’26”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

<i>“Eu Planto Algodão”</i>					
341 <i>Coco Versado “Brasil Brigando Com Portugal”</i>	344	1’06”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
342 <i>Coco Embolada “Oh Celina”</i>	345	1’46”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
343 <i>Coco Embolada “Sou De Alagoa”</i>	346	1’17”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
344 <i>Coco Embolada “Soletro Na Ponta Da Lingua”</i>	347	1’12”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

CD 16

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
345 <i>Embarquei Pra Portugal</i>	348	0’32”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
346 <i>Ainda Anda Meu Marujo</i>	349	0’35”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
347 <i>Tava Na Horta Do No Meu Jardim De Flor</i>	350	0’55”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
348 <i>Acordai Meu São José</i>	351	0’35”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
349 <i>Cade Os Metre?</i>	352	1’00”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
350 <i>Alerta, Alerta</i>	353	1’00”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
351 <i>Estava Na Estação</i>	354	1’02”	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
352	355	1’00”	13.04.1938	Sousa	Reisado

<i>Fui Chamado Pra Guerra Civil</i>				(Pb)	(Dança Dramática)
353 <i>Menininha Bonitinha</i>	356	0'24"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
354 <i>Saltei, Peguei O Tolino Pai</i>	357	0'22"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
355 <i>Meu Guriaba'</i>	358	0'47"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
356 <i>La' Vem, La' Vem Já' Chegou Meu Jaragua'</i>	359	0'50"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
357 <i>La' Vem, La' Vem Já' Chegou Meu Boi'</i>	360	0'57"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
358 <i>Meu Boi Bonito</i>	361	0'30"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
359 <i>Meu Anastácio É Doutor Formado</i>	362	1'30"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
360 <i>Meu Cavalo Marinho</i>	363	0'55"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
361 <i>Entremos Nesta Nobre Sala</i>	364	1'00"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
362 <i>Meu Boi Morreu</i>	365	0'54"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
363 <i>Escrevi Um Bilhetinho Pra Minha Amada</i>	366	1'04"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
364 <i>Um Broque Pra Minha Amada</i>	367	1'00"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
365 <i>Adeus Joazeiro</i>	368	1'06"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
366 <i>Mandei Comprar Um Praquete</i>	369	1'10"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
367	370	0'57"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)

<i>Fui Chamado Pra Ir A Espanha</i>					
368 <i>Nosssa Bandeira É Uma Beleza</i>	371	1'05''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
369 <i>Nosso Rei Esta Na Corte</i>	372	0'45''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
370 <i>Secretário Anda (Em Peleja)</i>	373	0'54''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
371 <i>A Torre De Barca Bela</i>	374	1'03''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
372 <i>Marinheiro, Marinheiro</i>	375	1'23''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
373 <i>A Princesa</i>	376	1'08''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
374 <i>Oh Gente Que Terra É Aquela?</i>	377	0'55''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
375 <i>Comprei Um Grande Avião</i>	378	1'00''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
376 <i>Quando Eu Entro Nesse Salão</i>	379	0'57''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
377 <i>Eu Vinha Embarcado Da Cidade De Mina</i>	380	0'35''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
378 <i>Zé' Americo Foi Bom Presidente</i>	381	0'46''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
379 <i>Adeus, Meu Brasil Tão Lindo</i>	382	1'00''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
380 <i>Despedida Do Amor</i>	383	0'45''	13.04.1938	Sousa (Pb)	Reisado (Dança Dramática)

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
381 <i>Marcha</i>	384	0'45"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Cabaçal (Dança Dramática)
382 <i>Baião</i>	385	0'35"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Cabaçal (Dança Dramática)
383 <i>Instrumentos</i>	386	1'05"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Cabaçal (Dança Dramática)
384 <i>A Sombra Do Arvoredo</i>	387	1'30"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Moda (Canto Puro Sem Dança)
385 <i>Dizes Porque Me Deixaste</i>	388	1'45"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Moda (Canto Puro Sem Dança)
386 <i>Vindi Cá Meu Velho Honrado</i>	389	0'54"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Chula (Canto Puro Sem Dança)
387 <i>Este Galo É Conchim-China</i>	390	1'27"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Chula (Canto Puro Sem Dança)
388 <i>Amei-Te Donzela</i>	391	2'00"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Moda (Canto Puro Sem Dança)
389 <i>A Morte Afronta</i>	392	1'25"	13.04.1938	Sousa (Pb)	Moda (Canto Puro Sem Dança)
390 <i>Tu Es Meu Anjo</i>	393	1'09"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
391 <i>Em Horas Mortas Da Noite</i>	394	3'15"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Aria (?)
392 <i>Pelo Sinal Da Santa Cruz</i>	395	1'40"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Lundu' (Canto Puro Sem Dança)
393 <i>Si Algumas Veze Perco O Sizo</i>	396	1'34"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Chula (Canto Puro Sem Dança)
394 <i>Casinha Pequenina</i>	397	0'55"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Pas-De-Quatre (?) (Canto Puro Sem Dança)
395 <i>Es Como O Lirio</i>	398	0'56"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
396	399	2'15"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)

<i>Meu Coração É Um Passarinho Apaixonado</i>					
397 <i>O Boi Manso</i>	400	0'30"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
398 <i>O Gado Manso</i>	401	0'27"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
399 <i>Ele É Manso</i>	402	0'30"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
400 <i>Boi Bonito</i>	403	0'26"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
401 <i>Berra Pelo Vaqueiro</i>	404	0'27"	16.04.1938	Sousa (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
402 <i>Ei Boi Bonito</i>	405	Vd Obs	16.04.1938	Sousa (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
403 <i>Marcha "Armantina"</i>	406	0'46"	18.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Cabaçal (Dança Dramática)
404 <i>Marcha "Armantina"</i>	407	1'10"	18.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Cabaçal (Dança Dramática)
405 <i>Baião</i>	408	0'56"	18.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Cabaçal (Dança Dramática)
406 <i>Marcha Simples</i>	409	0'48"	18.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Cabaçal (Dança Dramática)
407 <i>Marcha Simples</i>	410	0'55"	18.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Cabaçal (Dança Dramática)
408 <i>Instrumentos</i>	411	1'30"	18.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Cabaçal (Dança Dramática)

CD 18

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
409 <i>Toada-Repente</i>	412	2'30"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Toada (Canto Puro Sem Dança)
410 <i>Toada-Repente</i>	413	1'17"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Toada (Canto Puro Sem Dança)
411 <i>Oitava</i>	414	1'54"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Oitava

					(Canto Puro Sem Dança)
412 <i>Morão</i>	415	1'35"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Morão (Canto Puro Sem Dança)
413 <i>Pe' Quebrado</i>	416	1'30"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Pe' Quebrado (Canto Puro Sem Dança)
414 <i>Nove Por Três (9x3)</i>	417	1'20"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Nove Por Três (9x3) (Canto Puro Sem Dança)
415 <i>Nove Por Três (9x3)</i>	418	1'15"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Nove Por Três (9x3) (Canto Puro Sem Dança)
416 <i>Galope A Beira Mar</i>	419	1'15"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Galope (Canto Puro Sem Dança)
417 <i>Martelo Solto</i>	420	1'17"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Martelo Solto (Canto Puro Sem Dança)
418 <i>Gabinete Em Galope</i>	421	1'47"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Gabinete Em Galope (Canto Puro Sem Dança)
419 <i>Gabinete Em Parcela</i>	422	1'00"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Gabinete Em Parcela (Canto Puro Sem Dança)
420 <i>Decima</i>	423	2'49"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Decima (Canto Puro Sem Dança)
421 <i>Embolada</i>	424	1'15"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Embolada (Canto Puro Sem Dança)
422 <i>Rojão</i>	425	1'16"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Rojão (Canto Puro Sem Dança)
423 <i>Carretilha</i>	426	1'03"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Carretilha (Canto Puro Sem Dança)
424 <i>Seis E Meio (6 E ½)</i>	427	1'30"	19.04.1938	Cajazeiras (Pb)	Seis E Meio (6 E ½) (Canto Puro Sem Dança)
425 <i>Coco Solto "Rodeiro Meu"</i>	428	1'37"	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
426 <i>Coco Embolada "Meu Mestre"</i>	429	1'04"	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
427	430	2'06"	21.04.1938	Curema	Coco

<i>Coco Solto</i> <i>“Eu Vou Você Não Vai”</i>				(Pb)	(Dança Coletiva)
428 <i>Coco Embolada</i> <i>“Meu Mestre”</i> <i>(Repetição)</i>	431	1’14”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
429 <i>Coco Embolada</i> <i>“Tamanquin’</i> <i>Quero Eu Quero</i> <i>Um Par”</i>	432	1’57”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
430 <i>Coco Embolada</i> <i>“Sambaleia,</i> <i>Sambaleia”</i>	433	1’35”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
431 <i>Coco Entrega</i> <i>“Eu Tinha Um</i> <i>Papagaio Que</i> <i>Era Um</i> <i>Falador”</i>	434	1’22”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
432 <i>Coco Embolada</i> <i>“Lá Vai</i> <i>Garrancho”</i>	435	1’15”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
433 <i>Coco Embolada</i> <i>“Sapo Canta Na</i> <i>Beira Do Brejo”</i>	436	2’47”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
434 <i>Coco Solto</i> <i>“Isto É Bom</i> <i>Poeta”</i>	437	1’58”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
435 <i>Coco Entrega</i> <i>“É Hoje”</i>	438	1’00”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
436 <i>Coco Entrega</i> <i>“Caboré”</i>	439	1’38”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
437 <i>Coco Rimado</i> <i>“Eu Caso O</i> <i>Jacu Com A</i> <i>Ema”</i>	440	1’22”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
438	441	1’44”	21.04.1938	Curema	Coco

<i>Coco Embolada</i> “Muito Bom Martelado”				(Pb)	(Dança Coletiva)
439 <i>Coco Embolada</i> “A Velha Sei Que Não Vadia Mais”	442	2’12”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
440 <i>Coco Embolada</i> “Caboré”	443	1’35”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
441 <i>Coco Solto</i> “Quem Enganou A Mim Foi Tirana”	444	1’10”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
442 <i>Coco Embolada</i> “Adeus Pilar”	445	2’23”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
443 <i>Coco Rimado</i> “Ole Cauam”	446	1’42”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
444 <i>Coco Embolada</i> “Qual É O Pass’o Que Avoa?”	447	1’15”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
445 <i>Coco Rimado</i> “Zabele”	448	1’55”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
446 <i>Coco Embolada</i> “Meu Baralho”	449	1’15”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
447 <i>Coco Embolada</i> “Rua Do Sol”	450	1’23”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
448 <i>Coco Embolada</i> “Queixo, Boca E Buchecha”	451	1’53”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
449 <i>Coco Solto</i> “Morena, Eu Vou Lhe Subir O Balão”	452	1’05”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
450 <i>Coco Solto</i>	453	2’12”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

<i>“Laiá, Eu Vi Nosso Amor Se Acabando”</i>					
451 <i>Coco Entrega “Meu Rio Quem T’ensinou Bater Mancá ”</i>	454	1’49”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
452 <i>Coco Trancado “É Tão Bonita A Lua”</i>	455	1’55”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
453 <i>Coco Entrega “Oh Iá, Iá, Oh Iá, Iá”</i>	456	1’25”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
454 <i>Coco “Canto Dos Malandros Cavaqueiros”</i>	457	2’00”	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

CD 19

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
455 <i>Levanta Maria</i>	458	0’35”	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
456 <i>Oh De Casa, Oh De Fora</i>	459	0’35”	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
457 <i>Manda Abrires A Porta</i>	460	0’35”	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
458 <i>Entremos, Entremos</i>	461	0’28”	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
459 <i>Vi A Moça Na Janela</i>	462	0’18”	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
460 <i>Quando A Barra Vem Saindo</i>	463	0’20”	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
461	464	0’46”	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)

<i>Mandei Fazer Um Broque</i>					
462 <i>Eu Trago Sereia</i>	465	0'36"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
463 <i>Eu Vi O Sol, Vi A Lua, Vi As Estrelas</i>	466	0'45"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
464 <i>Tava Na Horta No Jardim De Flor</i>	467	0'30"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
465 <i>Eu Me Enbarquei No Vento Leste</i>	468	0'56"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
466 <i>Quando Eu Entrei Nessa Nobre Sala</i>	469	0'51"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
467 <i>Entrada Do Cavalo Marinho</i>	470	1'13"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
468 <i>Entrada Do Guariaba'</i>	471	1'28"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
469 <i>Entrada Do Boi</i>	472	2'27"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
470 <i>Entrada Do Seu Anastacio</i>	473	0'53"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
471 <i>Entrada Do Jarapagua'</i>	474	1'10"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
472 <i>Entrada Do Papa-Mosquito</i>	475	0'33"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
473 <i>Barra Verde Disitapira (De Itapira?)</i>	476	0'15"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
474 <i>Muito Sente Quem Ama</i>	477	1'00"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)

<i>Com Fingimento</i>					
475 <i>La' Na Barra Tem Uma Menina</i>	478	1'00"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
476 <i>Ameaça De Guerra</i>	479	1'07"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
477 <i>Sinal De Guerra Do Amor</i>	480	0'56"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
478 <i>Guerra, Guerra, Guerra</i>	481	0'50"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
479 <i>Meu Governador</i>	482	0'50"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
480 <i>Sereno Caiu Dos Montes</i>	483	1'10"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
481 <i>Beija-Flor Amarelo</i>	484	0'45"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
482 <i>Catingueira Ramalhuda</i>	485	0'45"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
483 <i>Santo Mane' De Jesus</i>	486	1'10"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
484 <i>Russia Já' Convenceu-Se</i>	487	0'36"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
485 <i>Minha Barca Nova</i>	488	0'52"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
486 <i>Adeus Palacio De Grande Amor</i>	489	0'44"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
487 <i>Despedida, Meu Bem</i>	490	1'30"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
488	491	0'50"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)

<i>Duas Andorinhas</i>					
489 <i>Fui Sorteado</i>	492	1'07"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
490 <i>Vamos Dar A Despedida</i>	493	0'58"	21.04.1938	Curema (Pb)	Reisado (Dança Dramática)
491 <i>Coco Embolada "Isto É Bom Poeta"</i>	494	0'40"	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
492 <i>Coco Embolada "Volta Boa Lavandeira"</i>	495	0'43"	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
493 <i>Coco Embolada "Eu Vou Você Não Vai"</i>	496	1'00"	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
494 <i>Coco Embolada "Nene Eu Vi"</i>	497	0'46"	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
495 <i>Coco Embolada "Adeus Amor"</i>	498	0'41"	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
496 <i>Coco Embolada "Adeus Pilar"</i>	499	1'00"	21.04.1938	Curema (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
497 <i>Morena Minha Morena</i>	500	0'50"	21.04.1938	Curema (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
498 <i>A Morte</i>	501	1'00"	21.04.1938	Curema (Pb)	Chula (Canto Puro Sem Dança)
499 <i>Vem Meu Anjo</i>	502	0'53"	21.04.1938	Curema (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)
500 <i>Aurinha, Minha Aurinha</i>	503	0'45"	21.04.1938	Curema (Pb)	Chula (Canto Puro Sem Dança)
501 <i>Passaros Que Voam No Ar</i>	504	0'35"	21.04.1938	Curema (Pb)	Modinha (Canto Puro Sem Dança)

CD 20

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
502 <i>Viva A Nau Catarineta</i>	505	0'25''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
503 <i>Vamos Ferrar Todos Os Panos</i>	506	0'25''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
504 <i>Saltamos Todos</i>	507	1'07''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
505 <i>Minha Virgem Mãe De Deus</i>	508	0'15''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
506 <i>Somos Marujos Do Mar</i>	509	0'30''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
507 <i>A Vida Do Marinheiro</i>	510	0'54''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
508 <i>Adeus Oh Bela Menina</i>	511	0'15''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
509 <i>Hei De Amassar Estas Uvas</i>	512	0'31''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
5010 <i>Marreta Sobre Marreta</i>	513	0'45''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
511 <i>Calafate Mais Vassoura</i>	514	0'26''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
512 <i>O Que Tens Calafatinho?</i>	515	0'35''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
513 <i>Clara Estrela Do Norte</i>	516	0'46''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
514 <i>S.Alteza A Quem Deus Guarde (Romance Conde Armada)</i>	517	1'10''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
515 <i>Oh Moça Bonita</i>	518	0'41''	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)

516 <i>Triste Vida Da Maruja</i> (Canção Do Marinheiro)	519	1'00"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
517 <i>Menina, Da-Me Teus Olhos</i>	520	0'38"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
518 <i>O Rei Não Quer Mais Soldado</i>	521	0'37"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
519 <i>Louvores Em Terra</i>	522	0'30"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
520 <i>Sentado La' No Mar Largo</i>	523	0'46"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
521 <i>Minha Nau Catarineta</i> (Romance)	524	0'58"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
522 <i>Graças A Deus Que A Maruja</i>	525	0'34"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
523 <i>Rema Se Queres, Se Queres Remar</i>	526	0'25"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
524 <i>Toca, Toca A Trabalhar</i>	527	0'48"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
525 <i>Marinheiro Não Embarque</i>	528	0'28"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
526 <i>Vamos Dar A Despedida</i>	529	0'29"	22.04.1938	Sousa (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
527 <i>Essa Guerra De Congo</i>	530	1'00"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
528 <i>Essa Guerra De Congo</i> (Vd Obs)	531	1'17"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
529 <i>Pretinho Do Congo</i>	532	0'36"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)

530 <i>Ole, Ole, Ola' (Despedida)</i>	533	0'38"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
531 <i>Ole, Ole, Ola' (Entrada)</i>	534	0'52"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
532 <i>Entremos, Entremos</i>	535	1'15"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
533 <i>Olha Para O Céu</i>	536	0'38"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
534 <i>So' Quero Que Não Me Bote</i>	537	2'15"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
535 <i>Experiencia (Vd Obs)</i>	538	0'15"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
536 <i>Sinha' Maninha</i>	539	1'08"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
537 <i>Eu Vi Sinha', Eu Vi Sinho'</i>	540	0'50"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
538 <i>Vem Ca' Siriri</i>	541	0'57"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
539 <i>Entra, Entra Embaixador</i>	542	0'57"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)

CD 21

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
540 <i>Estou Aqui Na Vossa Porta</i>	543	0'32"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
541 <i>Estou Na Biqueira Da Casa</i>	544	1'10"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
542 <i>Toada Dos Cabocos Se Divertirem</i>	545	2'08"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
543	546	2'15"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)

<i>Toada Da Entrada Da Burrinha</i>					
544 <i>Ole, Ole, Ole, Tu Mata O Boi</i>	547	0'46"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
545 <i>Ole, Ole, Ole</i>	548	0'20"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
546 <i>Dança Dos Cabocos</i>	549	1'40"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
547 <i>Sinhora Dona De Casa</i>	550	3'27"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
548 <i>Já Meu Boi Morreu</i>	551	0'45"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
549 <i>Parte Falada (1)</i>	552	5'45"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
550 <i>Parte Falada (2)</i>	553	5'45"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
551 <i>Chamada Do Cavalo Marinho</i>	554	5'26"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
552 <i>Toada Do Bode</i>	555	1'29"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
553 <i>Toada Da Ema</i>	556	1'50"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
554 <i>A Fala Da Ema</i>	557	1'50"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
555 <i>Despedida</i>	558	2'05"	23.04.1938	Sousa (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramatica)
556 <i>O Grito De Defesa Da Boiada</i>	559	0'28"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
557 <i>Eh Boi Mansinho</i>	560	1'08"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
558 <i>Eh Boi</i>	561	1'55"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
559 <i>Fasta, Gado</i>	562	0'55"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
560 <i>Colocar A Mascara No Boi</i>	563	0'46"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
561 <i>Eh Boi Manso</i>	564	0'38"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)

562 <i>Touro Manso</i>	565	0'28"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
563 <i>Pedindo Esmola</i>	566	0'40"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Canto De Pedinte
564 <i>Pedindo Esmola (Melodia Diferente)</i>	567	0'58"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Canto De Pedinte
565 <i>Devoto Amente De Virgem Maria</i>	568	0'42"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Canto De Pedinte
566 <i>Meus Devotos De Uma Esmola</i>	569	1'04"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Canto De Pedinte
567 <i>Meus Irmãos De-Me Uma Esmola</i>	570	1'02"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Canto De Pedinte
568 <i>Meus Irmãos De-Me Uma Esmola</i>	571	1'10"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Canto De Pedinte
569 <i>Meus Irmãos Me De Uma Esmola</i>	572	1'08"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Canto De Pedinte
570 <i>Meus Irmãos Me De Uma Esmola</i>	573	0'46"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Canto De Pedinte
571 <i>Meus Irmãos Me De Uma Esmola</i>	574	0'43"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Canto De Pedinte

CD 22

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
572 <i>Coco De Roda "Mineiro Pau, Mineiro Oh"</i>	575	1'00"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
573 <i>Coco Embolada "Uei Marie, Uei Mária"</i>	576	1'36"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
574 <i>Coco Embolada</i>	577	1'30"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

<i>"Sereia Do Mar"</i>					
575 <i>Coco Embolada</i> <i>"Celina"</i>	578	1'25"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
576 <i>Coco Embolada</i> <i>"Ai Maria,</i> <i>Maria É Amor"</i>	579	1'38"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
577 <i>Coco Embolada</i> <i>"Oh Pira,</i> <i>Ohpira Auá"</i>	580	1'37"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
578 <i>Coco Embolada</i> <i>"Arriba Siri</i> <i>Gongue"</i>	581	1'18"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
579 <i>Coco Parcelado</i> <i>"A Usina</i> <i>Pindoba"</i>	582	2'00"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
580 <i>Coco De Roda</i> <i>"Do Outro Lado</i> <i>Da Serra"</i>	583	1'15"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
581 <i>Coco Embolada</i> <i>"É Meu</i> <i>Maceió"</i>	584	1'11"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
582 <i>Coco Parcelado</i> <i>"Mas Quem</i> <i>Quer Ver"</i>	585	1'00"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
583 <i>Coco Martelo</i> <i>"Sabiá Tres</i> <i>Coco"</i>	586	1'37"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
584 <i>Coco Parcelado</i> <i>"Baiana Minha</i> <i>Baiana"</i>	587	1'15"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
585 <i>Coco De Roda</i> <i>"Ai Ai Ai</i> <i>Bambiou"</i>	588	1'40"	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
586	589	1'50"	03.05.1938	Itabaiana	Coco

<i>Coco De Roda</i> “ <i>Eu Sai De</i> <i>Manhanzinha</i> ”				(Pb)	(Dança Coletiva)
587 <i>Coco Trocado</i> “ <i>Bravos Da</i> <i>Limeira</i> ”	590	1’06”	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
588 <i>Coco Parcelado</i> “ <i>A Barquinha</i> <i>De Noé</i> ”	591	2’19”	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
589 <i>Coco De Roda</i> “ <i>Eu Vi O Ronco</i> <i>Da Pedra</i> ”	592	1’14”	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
590 <i>Coco Martelo</i> “ <i>Quero Um Par,</i> <i>Quero Um Par</i> ”	593	1’38”	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
591 <i>Coco Gabinete</i> “ <i>Maria É Meu</i> <i>Amor</i> ”	594	1’48”	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
592 <i>Coco Embolada</i> “ <i>Marinheiro É</i> <i>Chumbé’ Bala</i> ”	595	1’37”	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
593 <i>Coco De Roda</i> “ <i>Meu Bandolim</i> <i>Le Le Le Le</i> ”	596	1’10”	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
594 <i>Coco Embolada</i> “ <i>O Leão</i> ”	597	1’46”	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
595 <i>Coco De Roda</i> “ <i>O Giá Canta</i> <i>Na Beira Do</i> <i>Rio</i> ”	598	2’19”	03.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
596 <i>Caboclo</i>	599	0’30”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramatica)
597 <i>Pingada</i>	600	0’35”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramatica)
598 <i>Chamada Do</i> <i>Rei</i>	601	0’35”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramatica)

599 <i>Baiano</i>	602	0'54"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramatica)
600 <i>Samba</i>	603	0'40"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramatica)
601 <i>Instrumentos (Caixa E Gaita)</i>	604	1'10"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramatica)
602 <i>Toada De Pedra (Remoção)</i>	605	1'23"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Carregadores De Pedra (Canto De Trabalho)
603 <i>Toada De Pedra (Remoção)</i>	606	1'00"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Carregadores De Pedra (Canto De Trabalho)
604 <i>Toada De Pedra (Remoção)</i>	607	1'15"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Carregadores De Pedra (Canto De Trabalho)
605 <i>Toada De Pedra (Remoção)</i>	608	1'25"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Carregadores De Pedra (Canto De Trabalho)
606 <i>Coco De Roda "Eu Vi, Eu Vi Rosa Amarela"</i>	609	0'45"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
607 <i>Coco De Roda "Seu Mestre Cade O Par?"</i>	610	0'40"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
608 <i>Coco Embolada "Capim Da Lagoa"</i>	611	1'05"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
609 <i>Coco Martelo "Mangabeira Piu Pinto"</i>	612	1'15"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
610 <i>Coco Embolada "O Vapor Do Lameirão"</i>	613	1'12"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
611 <i>Coco De Roda "A Policia Chegou"</i>	614	1'07"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
612 <i>Coco Martelo</i>	615	1'05"	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

<i>“Mataram Minha Gatinha”</i>					
613 <i>Coco Embolada “Voa, Voa Lavadeira”</i>	616	1’10”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
614 <i>Coco Embolada “Lavadeira Bebeu Agua”</i>	617	1’00”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
615 <i>Coco De Roda “Papai Mamae Bem Que Disse”</i>	618	1’05”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
616 <i>Coco De Roda “Pass’o Preto No Mará”</i>	619	0’56”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
617 <i>Coco Embolada “Sou O Do Liro, Liro”</i>	620	0’57”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
618 <i>Coco Embolada “Oh Ferro, Pra Que Tanto Aço”</i>	621	0’48”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
619 <i>Coco De Roda “Paraíba Do Norte, João Pessoa”</i>	622	0’55”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
620 <i>Coco De Roda “Adeus, Pilar”</i>	623	0’50”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
621 <i>Coco De Roda “Coqueiro Seco Caiu”</i>	624	1’25”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
622 <i>Coco Embolada “Balão Mane Vira”</i>	625	1’04”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
623 <i>Coco Parcelado</i>	626	1’00”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

<i>“Da-Me Adeus Qu’eu Vou M’embora”</i>					
624 Coco Embolada <i>“Crioula Não Faça Assim”</i>	627	0’45”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
625 Coco Embolada <i>“Que Pandeiro Danado”</i>	628	1’12”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
626 Coco De Roda <i>“O Itapema Já Temcana”</i>	629	1’04”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
627 Coco Embolada <i>“O Companheiro Vamos Ao Mar”</i>	630	0’55”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
628 Coco De Roda <i>“Arriei O Ferro Da Barca”</i>	631	0’50”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
629 Coco De Roda <i>“Devagar Com A Mesa”</i>	632	0’43”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
630 Coco De Roda <i>“Pra Onde Tu Vai Mulher”</i>	633	0’40”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
631 Coco De Roda <i>“Meu Santo Antonio”</i>	634	0’40”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
632 Coco Embolada <i>“Mulher Balança Eu”</i>	635	1’15”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
633 Coco De Roda <i>“O Tecido Pegou Fogo”</i>	636	1’17”	04.05.1938	Itabaiana (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
634 <i>Eu Venho De Altas Flores</i> (Mestre Manuel Cadete)	637	1'30"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
635 <i>Meu Pé De Jurema</i> (Mestre Manuel Cadete)	638	1'36"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
636 <i>Vinde Vinde Flor Da Noite</i> (Mestre J. Fulo Da Noite)	639	1'40"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
638 <i>Eu Sou Um Caboco Velho</i> (Mestre Inacio Ou Correa)	640	1'05"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
639 <i>Vamos Correr A Linha</i> (Mestre D. Joao Do Outro Mundo)	641	1'05"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
640 <i>Maria Madalena</i> (Mestra Maria Do Egito)	642	1'04"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
641 <i>Meu Menino Esta Chorando</i> (Mestre Menino)	643	1'27"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
642 <i>Vamos Todos Meus Irmãos</i> (Mestre Manuel Catende)	644	1'45"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
643 <i>Assubi De Pau Acima</i> (Mestra Laurinda)	645	1'40"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
644 <i>Ando No Mundo Como Deus Qué</i> (M. Caboclo Daniel)	646	1'22"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)

645 <i>Eu Sou As Cabocas De Pena (Mestre Caboclo De Pena)</i>	647	1'23"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
646 <i>Seu Mestre Belarmino (Mestre (A) Belarmino (A))</i>	648	1'34"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
647 <i>De Longe, Venho De Longe (Mestre Do Envultamento)</i>	649	1'30"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
648 <i>Meu Sto. Antonio De Lisboa (M. Caboclinho Da Jurema)</i>	650	2'00"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
649 <i>Vou Chamar Minhas Cobrinhas (Mestre Rei Salomão)</i>	651	1'50"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
650 <i>Manuémaio 'lado Pé Da Serra (Mestre Manuel Maior)</i>	652	1'31"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
651 <i>O Galo Canto Canto (M. Antonio Da Cidade De Jurema)</i>	653	1'28"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
652 <i>Eu Vou Chamar O Mestre Zé Benedito (M. Ze Binidito)</i>	654	1'47"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
653 <i>Matei Pai, Matei Mãe (Mestre Jose Pelindra)</i>	655	1'25"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
654	656	1'34"	05.05.1938	Itabaiana	Catimbó'

<i>Marinheiros Somos (Mestre Do Mar)</i>				(Pb)	(Feitiçaria)
655 <i>Escuta Irmãos Onde Toca A Gaita Mestre (Vd Obs)</i>	657	1'41"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
656 <i>Eu Andei Nesse Mundo (Mestre Nosso Pai Poderoso)</i>	658	1'37"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
657 <i>Mestra Junqueira Anda Pelo Mundo (Mestra Junqueira)</i>	659	1'38"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
658 <i>Eh Verde, Oh Rio Verde (Mestre Vigario)</i>	660	1'57"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
659 <i>Malunguinho Esta Na Mata (Mestre Malunguinho)</i>	661	1'48"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
660 <i>Sou O Metre Belarmino (Mestre (A) Belarmino (A))</i>	662	1'46"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
661 <i>Sou O Mestre Geraldinho (Mestre Geraldino)</i>	663	1'50"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
662 <i>Mestre Carlos Era Bom Mestre (Mestre Carlos)</i>	664	2'10"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
663 <i>Oremos, Oremos A Nosso Pai (Mestra Angelina)</i>	665	1'00"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)

664 <i>Quem Vai Mais Eu P/ Aguas Tinta? (Mestra Maria Do Egito)</i>	666	1'33"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
665 <i>Tamandaré, Tamandará (Mestre Tamandaré)</i>	667	1'45"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
666 <i>Garrafinha Branca Quem Foi Que Te Quebrou (Vd Obs)</i>	668	1'55"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
667 <i>Sou O Mestre Cangarussu (Mestre Cangarussu)</i>	669	1'47"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)
668 <i>Mestre Mané Rumão Da Serra Da Cajazeira (Vd Obs)</i>	670	2'25"	05.05.1938	Itabaiana (Pb)	Catimbó' (Feitiçaria)

CD 24

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
669 <i>Coco De Roda "Oh Lala Don Don"</i>	671	1'55"	05.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
670 <i>Coco Embolada "Ai Balão Manué Virá"</i>	672	1'20"	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
671 <i>Coco Embolada "Rema, Rema Remador"</i>	673	0'58"	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
672 <i>Coco De Oitava Rebatido "Sabiá"</i>	674	1'07"	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

673 <i>Coco ½ Fala</i> <i>“Vencedor Voce</i> <i>Me Mostra O</i> <i>Baralho”</i>	675	1’35”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
674 <i>Coco Embolada</i> <i>“Deixei O Touro</i> <i>Amarrado”</i>	676	1’15”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
676 <i>Coco Gabinete</i> <i>“Edalina”</i>	677	1’10”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
677 <i>Coco Gabinete</i> <i>“O Bezerra De</i> <i>Laiá”</i>	678	1’35”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
678 <i>Coco Embolada</i> <i>“O Pé Do</i> <i>Campo”</i>	679	1’05”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
679 <i>Coco Embolada</i> <i>“Sulandá”</i>	680	1’10”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
680 <i>Coco Embolada</i> <i>“Faz Tres Dias</i> <i>(...) Falei Meu</i> <i>Amor”</i>	681	1’05”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
681 <i>Coco 10 Linhas</i> <i>“A Mulher Do</i> <i>Vale (...) Do Que</i> <i>Valia”</i>	682	1’05”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
682 <i>Coco Embolada</i> <i>½ Fala</i> <i>“Oh Vida Tao</i> <i>Penosa (...)”</i>	683	1’35”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
683 <i>Coco Embolada</i> <i>“Ai Eu Passo Da</i> <i>Ema Larino”</i>	684	1’25”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
684 <i>Coco Embolada</i> <i>“Caterina”</i>	685	1’25”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
685 <i>Coco Embolada</i>	686	2’05”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

<i>“Voce Diz Oh Baiana Oi”</i>					
686 <i>Eu Estou No Monte</i> (Mestre Hilario)	687	2’50”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Catimbó’ (Feitiçaria)
687 <i>Minha Medidinha</i> (Para O Copo De Jurema)	688	1’20”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Catimbó’ (Feitiçaria)
688 <i>Tu Eva Du Vei Fei Fei</i> (Mestre Carlos)	689	1’00”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Catimbó’ (Feitiçaria)
689 <i>Mestra Nossa Senhora Do Bonito</i>	690	1’40”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Catimbó’ (Feitiçaria)
690 <i>Eu Subi De Pau Arriba</i> (Mestre Carlos)	691	2’10”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Catimbó’ (Feitiçaria)
691 <i>Mestre Gaviao</i>	692	0’55”	06.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Catimbó’ (Feitiçaria)
692 <i>Quadrão Em 8 Linhas - Improviso</i>	693	2’50”	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Quadrão Em 8 Linhas - Improviso (Canto Puro Sem Dança)
693 <i>Martelo Em 10 Linhas</i>	694	2’25”	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Martelo Em 10 Linhas (Canto Puro Sem Dança)
694 <i>Improviso Em 6 Linhas Simples</i>	695	2’50”	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Improviso (Canto Puro Sem Dança)
695 <i>Desafio</i>	696	2’30”	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Desafio (Canto Puro Sem Dança)
696 <i>Teima</i>	697	3’40”	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Desafio (Canto Puro Sem Dança)
697 <i>Mote “Paraiba Do Norte, Coração Do Brasil”</i>	698	2’00”	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Desafio (Canto Puro Sem Dança)
698	699	1’55”	07.05.1938	Alagoa Nova	Improviso

<i>Improviso Em Sextilha</i>				(Pb)	(Canto Puro Sem Dança)
699 <i>Improviso Em Gabinete Simples</i>	700	3'20"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Improviso (Canto Puro Sem Dança)

CD 25

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
700 <i>Catrope, Catrope</i>	701	1'25"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
701 <i>Limoeiro, Limoeiro</i>	702	1'10"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
702 <i>A Ladeira Do Pilar</i>	703	1'10"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
703 <i>Tete Virou O Beco</i>	704	1'00"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
704 <i>A Virgem Do Rosário</i>	705	1'20"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
705 <i>Manue' Guengue</i>	706	0'55"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
706 <i>Embaixada, Avança Pretinha Avança</i>	707	2'00"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
707 <i>Cambinda Do Porto</i>	708	1'15"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
708 <i>Alerta, Alerta</i>	709	1'10"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
709 <i>Sangaio</i>	710	0'56"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
710 <i>Olha A Menina Que Esta Na Janela</i>	711	1'30"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)
711 <i>Vamos Embora</i>	712	1'10"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Reis Do Congo (Dança Dramatica)

712 <i>Meus Periquitinhos</i>	713	1'00"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramática)
713 <i>Vadeia Cabocolinho</i>	714	1'15"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramática)
714 <i>Modinha "Eu Ando Em Procura Da Rosa" (Vd Obs)</i>	715	0'40"	07.05.1938	Alagoa Nova (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramática)
715 <i>Saltemos Todos Em Terra</i>	716	1'30"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)
716 <i>S. Alteza A Quem Deus Guarda (Romance Conde Armada)</i>	717	2'50"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)
717 <i>Oh Moça Bonita</i>	718	1'00"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)
718 <i>Oh Que Vida É A Minha</i>	719	0'55"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)
719 <i>Sentinela, Brada!</i>	720	0'55"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)
720 <i>Marinheiro Não Embarque</i>	721	1'35"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)
721 <i>Ferra Os Panos Todos</i>	722	0'40"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)
722 <i>Levanta O Ferro, Vamos Para O Mar</i>	723	1'00"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)
723 <i>Marujo Do Mar (Marujos Do Mar)</i>	724	0'45"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)
724 <i>Olhe Que Belo, Contramestre</i>	725	1'35"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)
725 <i>Gageiro Da Proa (Oh Tu, Gageiro)</i>	726	4'20"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramática)

726 <i>O Rei Não Quer Mais Soldado</i>	727	0'45"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
727 <i>Eu Não Quero Mais Fandango</i>	728	0'50"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
728 <i>Romance Da Nau Catarineta</i>	729	3'30"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
729 <i>Seu Piloto, Nosso Leme Esta Quebrado</i>	730	1'05"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
730 <i>Graças Ao Ceu Que Já' Não Venta</i>	731	2'25"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
731 <i>Graças A Deus Que A Maruja</i>	732	1'45"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
732 <i>Rema Que Rema</i>	733	0'55"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
733 <i>Trabalha, Marujo!</i>	734	0'45"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
734 <i>Quem Ira' Jantar</i>	735	1'35"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
735 <i>Calafate Mais Vassoura</i>	736	1'30"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
736 <i>A Mulher Do Sapateiro (A Mulher Do Nosso Mestre)</i>	737	0'45"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
737 <i>Adeus, Oh Bela Menina</i>	738	0'40"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
738 <i>Eu Vou-Me Embora</i>	739	0'40"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
739 <i>Despedida (Adeus Senhores, Adeus Senhora)</i>	740	2'50"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)
740 <i>Marinheiro Marcha Bonito</i>	741	1'30"	08.05.1938	Areia (Pb)	Nau Catarineta (Dança Dramatica)

(Vamos De Marcha)					

CD 26

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
741 <i>Oh De Casa, Oh De Fora</i>	742	2'45"	09.05.1938	Areia (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
742 <i>Na Chegada Dessa Casa Levantei Nossa Bandeira</i>	743	1'35"	09.05.1938	Areia (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
743 <i>Meu Boi Preto Mugangueiro</i>	744	0'55"	09.05.1938	Areia (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
744 <i>Lá Morreu Meu Boi, Que Será De Mim</i>	745	1'25"	09.05.1938	Areia (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
745 <i>Cavalo Marinho Mandou- Me Dizer</i>	746	1'45"	09.05.1938	Areia (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
746 <i>Vamos, Vamos Meu Zé Urso</i>	747	0'45"	09.05.1938	Areia (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
747 <i>Gigante É Boa Pessoa</i>	748	0'55"	09.05.1938	Areia (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
748 <i>Lá Chegou Jaraquá</i>	749	0'45"	09.05.1938	Areia (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
749 <i>O Mamae Marinheira, O Papai Jacundá (Canto Do Bode)</i>	750	0'40"	09.05.1938	Areia (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
750 <i>Despedida De Amor</i>	751	1'45"	09.05.1938	Areia (Pb)	Bumba-Meu-Boi (Dança Dramática)
751 <i>Meu Engenho É De Brauma</i>	752	1'50"	09.05.1938	Areia (Pb)	Canto De Engenho (Canto De Trabalho)
752 <i>Aboio</i>	753	1'00"	09.05.1938	Areia (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)

753 <i>Touro Manso</i>	754	0'50"	09.05.1938	Areia (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
754 <i>Meu Boi Preto Muganguero</i>	755	1'10"	09.05.1938	Areia (Pb)	Aboio (Canto De Trabalho)
755 <i>Quando O Cego Pede Esmola</i>	756	1'10"	09.05.1938	Areia (Pb)	Canto De Pedinte
756 <i>Meus Irmãos Me De Uma Esmola</i>	757	1'15"	09.05.1938	Areia (Pb)	Canto De Pedinte
757 <i>Coco Embolada "Larino E O Passo Da Ema"</i>	758	1'14"	09.05.1938	Areia (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
758 <i>Coco Martelo "Tatá Deu Não Deu"</i>	759	1'09"	09.05.1938	Areia (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
759 <i>Coco Embolada "Eu Dei Uma Aliança A Bela"</i>	760	1'00"	09.05.1938	Areia (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
760 <i>Coco De Roda "De Goiana Pra Serrinha"</i>	761	1'12"	09.05.1938	Areia (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
761 <i>Coco De Roda "Oh Mulher Quem Vem Ai?"</i>	762	1'06"	09.05.1938	Areia (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
762 <i>Cana Caná, Canaviá</i>	763	2'05"	11.05.1938	São Francisco - Mamanguap e (Pb)	Tore' (Canto De Trabalho) (?)
763 <i>O Sol Entra Pela Porta</i>	764	1'25"	11.05.1938	São Francisco - Mamanguap e (Pb)	Tore' (Canto De Trabalho) (?)
764 <i>Instrumentos Do Toré</i>	765	1'10"	11.05.1938	São Francisco - Mamanguap e (Pb)	Tore' (Canto De Trabalho) (?)
765 <i>Baiano</i>	766	1'38"	11.05.1938	São Francisco -	Cabaçal (Dança Dramática)

				Mamanguap e (Pb)	

CD 27

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
766 <i>Coco Embolada</i> “Mulher, Marido, O Mundo É Meu”	767	1’28”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
767 <i>Coco De Rima</i> “Oh Le Le Chibá”	768	1’23”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
768 <i>Coco De Roda</i> “Ai Helena, Ai Helena”	769	1’08”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
769 <i>Coco De Roda</i> “Minha Flor Vem Cá”	770	1’09”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
770 <i>Coco Embolada</i> “Macaco Leão”	771	0’55”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
771 <i>Coco De Roda</i> “Se O Pescador Bem Soubesse”	772	1’20”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
772 <i>Coco De Roda</i> “A Lua Lumeia No Mar”	773	0’55”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
773 <i>Coco De Roda</i> “Pescador Da Pontinha”	774	0’40”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
774 <i>Coco De Roda</i> “Eu Amo A Cor Morena”	775	1’14”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
775 <i>Coco De Roda</i>	776	0’57”	12.05.1938	Baia Da Traição	Coco (Dança Coletiva)

<i>“Lero Pau, Lero Coco”</i>				(Pb)	
776 <i>Coco De Linha “Adeus Quina”</i>	777	0’59”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
777 <i>Coco De Rima “Sai Na Roda E Dança Mulher”</i>	778	0’59”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
778 <i>Coco Martelo “Passarinho Verde”</i>	779	1’30”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
779 <i>Coco Parcelado “O Sulandá”</i>	780	1’00”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
780 <i>Coco De Rima “Oh Chibana Eh, Chibana Oh”</i>	781	0’50”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
781 <i>Coco De Linha “Eu Vi Meu Bem, Loio”</i>	782	1’30”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
782 <i>Coco Embolada “Agua De Beber, Ferro D’engomar”</i>	783	1’23”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
783 <i>Coco Martelo “Sou Um Luquinha Da Lagoa”</i>	784	0’50”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
784 <i>Coco De Rima “Ai Criole Vai Ver Quem É”</i>	785	0’50”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
785 <i>Coco De Rima “Laiá O Seu Carrero”</i>	786	1’33”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

786 <i>Coco De Rima</i> “Barnabé Eu Estou Com Fome”	787	1’28”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
787 <i>Coco De Roda</i> “Passo Da Marreca”	788	1’04”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
788 <i>Coco De Roda</i> “Chibau Fala Mana”	789	0’55”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
789 <i>Coco De Roda</i> “Quando A Maré Vai, Vai”	790	1’03”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
790 <i>Coco De Roda</i> “As Ondas Do Mar, Marea”	791	1’00”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
791 <i>Coco De Roda</i> “Ai Eu Remo”	792	0’50”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
792 <i>Coco De Roda</i> “Paraná, A Chuva Choveu Paraná”	793	0’43”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
793 <i>Coco De Roda</i> “Ai Helena, Ai’helena”	794	1’04”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
794 <i>Coco De Roda</i> “O Laiazinha, Eu Sou Do Mar”	795	0’45”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
795 <i>Coco De Roda</i> “Veado Lá Na Mata”	796	1’30”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
796 <i>Coco De Roda</i> “Canoeiro Ue, Canoeiro Uá”	797	0’36”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
797 <i>Coco De Roda</i> “Meu Tear”	798	1’15”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

798 <i>Coco De Roda</i> “Eu Vou, Voce Não Vai Pro Virador”	799	0’58”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
799 <i>Coco De Linha</i> “Alerta, Alerta Sentinela”	800	0’50”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
800 <i>Coco De Roda</i> “Olha Rosa Amarela”	801	0’58”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
801 <i>Coco De Roda</i> “Não Vá’sse Enganar Com Farol Da Baia”	802	1’10”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
802 <i>Coco De Roda</i> “Oh Boi Malambá”	803	1’00”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
803 <i>Coco De Roda</i> “Ai Baiana”	804	1’08”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
804 <i>Coco De Roda</i> “Ai, Em Casa Eu Tinha 2 Canarios”	805	1’25”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
805 <i>Coco De Roda</i> “Meu Canario Amarelo (...) Fugiu”	806	0’50”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
806 <i>Coco De Roda</i> “Biru-Biru”	807	0’50”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
807 <i>Coco De Roda</i> “Eu Venho Do Mar De Fora”	808	1’00”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
808 <i>Coco De Roda</i> “Tapissuma Deu Um Peixe (...) Pesou”	809	0’36”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

809 <i>Coco De Linha</i> “Eu Vou Me Embarcar”	810	1’30”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
812 <i>Coco De Roda</i> “Pra Que Eu Remo, Pra Que Lado Vou”	811	0’55”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
813 <i>Coco De Roda</i> “O Gemedo, O Gemedo Eu Vi Gemer”	812	1’24”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
814 <i>Coco De Linha</i> “Queimar Carvão”	813	1’15”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)
815 <i>Coco De Roda</i> “O Meu Galo De Campina”	814	0’58”	12.05.1938	Baia Da Traição (Pb)	Coco (Dança Coletiva)

CD 28

Registro	Fonograma	Tempo	Data	Local	Gênero
816 <i>Toadas De Abertura De Mesa</i> (Vd Obs)	815	5’12”	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo’ (Feitiçaria)
817 <i>Toadas Dos Mestres Odilon, Chocolate E Heraqueto</i>	816	3’34”	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo’ (Feitiçaria)
818 <i>Toada Do Mestre José Severino</i>	817	1’25”	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo’ (Feitiçaria)
819 <i>Toada Do Mestre Marau’</i>	818	1’25”	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo’ (Feitiçaria)
820 <i>Toadas Dos Mestres Luis Inacio E José Da Cruz</i>	819	3’26”	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo’ (Feitiçaria)

821 <i>Toadas Dos Mestres Antonia E Macis, Ou Nacis</i>	820	4'52"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
822 <i>Toadas Dos Mestres Filomena, Fco. Velho E Mariana</i>	821	5'15"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
823 <i>Fonograma Defeituoso (Mestra Lianou Ou Leonor)</i>	822	0'30"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
824 <i>Toada Da Mestra Lianou (Leonor)</i>	823	1'05"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
825 <i>Toadas Dos Mestres João Cigano E Major Do Dia</i>	824	2'49"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
826 <i>Toada Do Mestre Jandarai'</i>	825	1'52"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
827 <i>Toadas Do Mestre Carlos E Caboclo Tupi</i>	826	1'05"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
828 <i>Toada Do Mestre Perequitinho</i>	827	1'40"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
829 <i>Toada Do Mestre José De Arruda</i>	828	1'10"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
830 <i>Toada Dos Mestres Sto. Antonio E Maria Da Luanda</i>	829	1'44"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
831 <i>Toada Do Mestre Pendurara</i>	830	1'17"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)

832 <i>Toada De Fechar A Mesa</i>	831	1'00"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
833 <i>Toada Da Mestra Sebastiana</i>	832	0'46"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Catimbo' (Feitiçaria)
834 <i>Vai Dormir, Menino</i>	833	0'30"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Acalanto (Cantiga De Ninar)
835 <i>Choa, Choa Pavão</i>	834	1'10"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Acalanto (Cantiga De Ninar)
836 <i>Dorme, Dorme Criançinha</i>	835	0'31"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Acalanto (Cantiga De Ninar)
837 <i>Quando Eu Eracriancinha</i>	836	1'08"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Acalanto (Cantiga De Ninar)
838 <i>Sai, Sai, Sai</i>	837	0'27"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Cambinda (Dança Dramática)
839 <i>Ai' Segue Esta Nação</i>	838	0'28"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Cambinda (Dança Dramática)
840 <i>E Moça Bonita Que Está Na Janela</i>	839	0'39"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Cambinda (Dança Dramática)
841 <i>Vamos, Vamos Meus Amigos Para A Rua Da Queimada</i>	840	1'50"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Cambinda (Dança Dramática)
842 <i>D. Leopoldina É Filha Da Alemanha</i>	841	1'00"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Cambinda (Dança Dramática)
843 <i>E Já Deu Uma, E Já Deu Duas</i>	842	1'19"	19.05.1938	João Pessoa (Pb)	Cambinda (Dança Dramática)
844 <i>Instrumentos</i>	843	0'45"	22.05.1938	João Pessoa (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramática)
845 <i>Instrumentos</i>	844	1'40"	22.05.1938	João Pessoa (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramática)
846 <i>Instrumentos (Melodia Diferente)</i>	845	1'15"	22.05.1938	João Pessoa (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramática)

847 <i>Instrumentos (Toque De Gaita Diferente)</i>	846	1'15"	22.05.1938	João Pessoa (Pb)	Cabocolinhos (Dança Dramática)

[*Fontes filmográficas*]

A Música Armorial: do experimental à fase arraial. Direção e produção de Ana Paula Campos. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2005. 1 DVD.

Vlado: 30 anos depois. Direção de João Batista de Andrade. Produção de Ariane Porto. São Paulo: Oeste Filmes / TAO Produções, 2005. 1 DVD.