

**“EU VOU FICAR NESSA CIDADE/ NÃO VOU VOLTAR PRO SERTÃO”:  
TRÂNSITOS DIASPÓRICOS NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (DÉCADAS DE  
1960 E 1970)**

André Rocha Leite Haudenschild<sup>1</sup>

**Resumo:** O trabalho pretende identificar a constituição de uma tópica que se propaga como uma longa tradição melopoética em nossa canção popular: a experiência diaspórica vivenciada por compositores, majoritariamente nordestinos, em seus trânsitos migratórios aos centros urbanos protagonistas do processo de modernização nacional entre as décadas de 1960 e 1970. Portanto, compreenderemos a experiência diaspórica como um legado de grande expressão discursiva em nossa canção popular, a partir dos anos 1940 e 50, passando a adquirir novos contornos melopoéticos durante as décadas de 1960 e 70, através das vozes de uma safra renovada de músicos nordestinos naquilo que podemos chamar de “artistas diaspóricos herdeiros de Luiz Gonzaga”. Cantores e compositores que migraram e desenvolveram suas carreiras musicais no eixo Rio-São Paulo nos anos 1970, constituindo uma nova geração diaspórica em relação à geração de Gonzagão, sendo composta por Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Fagner, Belchior, Djavan, Ednardo, Vital Farias e Zé Ramalho, entre diversos outros compositores. Para tanto, tomaremos como objeto de análise um determinado escopo de canções no intuito de entendermos a experiência diaspórica nordestina como uma temática germinal na cultura brasileira do século XX, estando atrelada à invenção do sertão como “espaço de memória” e como manifestação de um sintomático “mal-estar civilizatório” que vai se disseminar em nossa canção popular entre os anos 1960 e 70. Nesse intuito, damos ênfase aos anos da ditadura militar no Brasil por termos como hipótese o fato de que a modernização autoritária imposta nesse período acarretou não somente a potencialização do papel político-ideológico da canção popular brasileira como um relevante veículo de contestação frente ao poder (como, em geral, costumam-se ocupar os atuais estudos acadêmicos sobre história e música popular), mas dotou-a de uma paradigmática e progressiva suspeita face ao processo civilizatório pautado pela cultura hegemônica e cosmopolita das metrópoles. Assim, entendemos a experiência diaspórica como uma paradoxal desterritorialização material e cultural dos sujeitos sociais envolvidos – sujeitos em trânsito pendular entre o “sertão” e a “metrópole” – capaz de potencializar o sentimento de pertencimento identitário e de alteridade desses artistas como valores matriciais da experiência diaspórica nordestina.

**Palavras-chave:** Diáspora nordestina. História Cultural. Música Popular Brasileira.

## INTRODUÇÃO

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura e pesquisador de pós-doutorado júnior junto ao Programa de Pós-graduação em História da UFU/Universidade Federal de Uberlândia (com apoio do CNPq). Email: arsolar@gmail.com

Nesta pesquisa pretendemos identificar a constituição de uma tópica que se propaga como uma longa tradição na canção popular brasileira: a experiência diaspórica vivenciada por compositores, majoritariamente nordestinos, em seus trânsitos migratórios aos centros urbanos protagonistas do processo de modernização nacional entre as décadas de 1960 e 1970. Nesse sentido, almejamos entender a versatilidade sempre movente desses compositores nordestinos como a de tradutores de múltiplas identidades<sup>2</sup>, os quais vivenciaram em suas vidas e obras uma determinante experiência diaspórica.<sup>3</sup> Portanto, faz-se necessário compreendermos os processos identitários dessas representações culturais a partir do discurso poéticomusical de seus mediadores culturais: cantores e compositores herdeiros do incontornável legado cultural de Luiz Gonzaga.<sup>4</sup> Artistas nordestinos que, em suas experiências diaspóricas deslizaram entre os universos culturais do “sertão” e da “metrópole” e ainda foram capazes de se fazer reconhecidos pelos ouvidos de toda uma nação.

Conforme verificamos, foi através da vasta produção musical gonzaguiana entre os anos 1940 e 1950, que o discurso imagético do “sertão” vai se potencializar como forma de representação identitária de um amplo imaginário social nordestino: “Na institucionalização do Nordeste e na criação de uma ‘identidade’ da figura do nordestino que a musicalidade de Luiz Gonzaga torna-se mnemônica, porque produz significados, ganhando concretude na memória coletiva do ouvinte, criando sociabilidades e interagindo no cotidiano como elemento de aprendizagem cultural” (MORAES, 2012, p. 89). Sendo que um exemplo paradigmático da construção identitária sertaneja como afirmação de uma “diferença” (cf. BOURDIEU, 1989) está presente na letra de um outro baião dessa safra gonzaguiana, o “A, B, C do sertão”<sup>5</sup>: “Lá no meu sertão/ Pros caboclo lê/ Tem que aprender/ Um outro A, B, C//

---

<sup>2</sup> Assim como os mediadores culturais afrodescendentes advindos das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais do século XX e XXI, tais compositores nordestinos tiveram que aprender “a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas” (HALL, 2001, p. 89).

<sup>3</sup> A origem epistemológica do termo é grega, *diasporein*, cuja palavra significa “semear” e está relacionada à dispersão. Para Bonnici, as pessoas diaspóricas são aquelas que vivem longe de sua terra natal, real ou imaginária, mas a origem se mostra ainda enraizada pela língua falada, pela religião adotada ou por suas culturas produzidas (BONNICI, 2005, p. 23). O termo define o deslocamento migratório de grandes massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias áreas de acolhimento distintas. Em nosso estudo, o utilizaremos inserido no contexto de um dos principais vetores migratórios brasileiros da segunda metade do século XX: o êxodo dos habitantes do Norte e Nordeste em direção às principais capitais do Sudeste do país, Rio de Janeiro e São Paulo.

<sup>4</sup> A obra de Luiz Gonzaga é pródiga em xotes, xaxados e baiões “diaspóricos”. Além de “Asa Branca” (1947), composta com Humberto Teixeira, podemos elencar: “Vozes da seca” (1953) e “A volta da Asa Branca” (1950), ambas com Zé Dantas, e “A triste partida” (1964), com Patativa do Assaré, entre diversas outras (MARCONDES *et al.*, 2000, p. 342-343).

<sup>5</sup> “A, B, C do sertão” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) Luiz Gonzaga, disco 78 rpm (RCA Victor, 1953).

O jota é ji/ E o éle é lê/ O ésse é si/ Mas o erre tem nome de rê...”. Nele percebemos a necessidade de seu sujeito melopoético – o eu lírico da canção – marcar sua própria distinção identitária nordestina através de uma alteridade discursiva (o seu sotaque típico e o seu vernáculo popular). Isto é, trata-se aqui de afirmar sua própria identidade através de uma “lógica propriamente simbólica da distinção, em que existir não é somente ser diferente, mas também ser reconhecido legitimamente diferente e em que, por outras palavras, a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença” (BORDIEU, *op. cit.*, p. 129). E, como ainda veremos, essa lógica simbólica e distintiva vai se propagar na construção identitária nordestina ao longo das décadas de 1960 e 1970.<sup>6</sup>

## **A DIÁSPORA NORDESTINA COMO UMA TEMÁTICA ONIPRESENTE NA CULTURA BRASILEIRA**

Já nas primeiras décadas do século passado existem claras referências a esse trânsito diaspórico vivenciado por diversos artistas de nossa canção popular. Como, por exemplo, no refrão do samba “Façanha do Bando”<sup>7</sup>, cujos versos aludem à experiência diaspórica a partir do *locus* de enunciação da vida cosmopolita na então capital nacional, a metrópole do Rio de Janeiro do final dos anos 1920. “Quando nós saímos do Norte/ Foi pra no mundo mostrar/ Como canta aqui nesta terra/ Um bando de tangarás”. Trata-se de uma representação do universo sertanejo calcada em uma profunda tradição cultural: a representação do “nortista” e da região Norte/Nordeste atrelada às imagens subalternas do retirante e das mazelas sociais da

---

<sup>6</sup> Um exemplo pontual dessa afirmação da diferença encontra-se nos versos de “Lamento sertanejo” (Dominguinhos e Gilberto Gil), Gilberto Gil, LP *Refazenda* (Warner, 1975): “Por ser de lá/ do Sertão/ Lá do cerrado/ Lá do interior do mato/ Da caatinga, do roçado...”, e mais adiante, “Por ser de lá/ Na certa, por isso mesmo/ Não gosto de cama mole/ Não sei comer sem torresmo...”. Versos que enumeram algumas das designações identitárias da alteridade do sertanejo que não consegue de adequar ao *modus vivendi* da cultura cosmopolita.

<sup>7</sup> “Façanha do Bando” (Almirante), Bando de Tangarás, disco 78 rpm (Parlophon/Odeon, 1929). Essa obra ficou também conhecida como “Vamos falá do Norte” e foi gravada pelo Bando de Tangarás (grupo vocal e instrumental fundado por João de Barro, Alvinho, Henrique Brito, Almirante e Noel Rosa), naquele que é hoje considerado como o primeiro longa-metragem musical brasileiro, o filme “Coisas Nossas” (1931), dirigido por Wallace Downey. Ver: DOMINGUES (1977), os capítulos, “Bando de Tangarás” e “Canções sertanejas”, da obra de Almirante, sobre a valorização do regionalismo musical como uma nova moda nos salões cariocas na virada das décadas de 1920 e 30.

seca.<sup>8</sup> Sendo essa uma representação arquetípica que se tornou a pedra fundamental de um longo processo de construção imagético-discursiva da região sertaneja-nordestina e que remonta aos primórdios da historiografia brasileira, conforme aludem suas estrofes finais: “Na sepultura, que eu fiz pra minha família/ Tinha um freguês por dia pra se enterrar/ Na minha vez, quando eu cheguei ao pé da cova/ E apesar de ela ser nova, já não tinha mais lugar”. Aliás, esse samba também ajuda a legitimar a imagem do sertanejo como a de um ser humano sempre violento, como denota sua estrofe seguinte: “E lá no Norte quando é boa a brincadeira/ Lá tem bala e tem madeira, tem tabefe, tem punhá/ Mas eu não temo nem cacete e nem garrucha/ Levei dez tiro na fuça e depois disso eu fui sambá”. E essas são imagens arquetípicas que já estavam presentes, desde o início do século XX, no conhecido aforisma de Euclides da Cunha: “O sertanejo é antes de tudo um forte...” (CUNHA, 2001, p. 207), sendo esse um *ethos* identitário que também se confirma no baião “Cabra da peste”<sup>9</sup>, entoado por Luiz Gonzaga já nos anos 1950: “Eita! Sertão do Nordeste/ Terra de cabra da peste/ Só sertanejo arriziste/ Ano de seca e verão/ Toda dureza do chão/ Faz também duro/ O homem que vive no sertão// Tem cangaceiro/ Mas tem romeiro/ Gente ruim, gente boa/ Cabra bom, cabra à toa/ Valentão, sem controle/ Só não dá cabra mole...”.

Por esse viés, a experiência diaspórica desses sujeitos sociais vai se manifestar como uma profunda tensão civilizatória entre as regiões supostamente arcaicas do Norte/Nordeste e as principais capitais desenvolvimentistas do Sudeste, como revela a “Canção da seca” (1928), do poeta e cantador Jorge Fernandes: “Entrou janeiro e o verão danoso/ Sempre aflitivo pelo sertão.../ As cacimbas secas nem merejavam.../ E o moço triste disperançado/ Fez uma trouxa de seus trens.../ De madrugada, sem despedida/ Foi pra cidade// Foi pra São Paulo/ Pras bandas do sul.../ Foi pra São Paulo/ Foi pra um São Paulo/ Que ninguém sabe não...”.<sup>10</sup> Entretanto, ao contextualizarmos o trânsito entre o universo cultural rural e o urbano devemos ter cuidado para não pensarmos de forma linear, “como se após o processo de

---

<sup>8</sup> Sobre a constituição dos processos identitários das representações sertanejas e a “invenção do sertão” na construção do imaginário social brasileiro, ver: MORAES (2003) e VIDAL E SOUZA (1997).

<sup>9</sup> “Cabra da peste” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas) Luiz Gonzaga, disco 78 rpm (RCA Victor, 1955).

<sup>10</sup> Canção recolhida em Natal, Rio Grande do Norte, em 19 de dezembro de 1928, através da segunda viagem etnográfica de Mário de Andrade pelo Norte e Nordeste do país entre os anos de 1927-29. O comentário do poeta modernista é pertinente para compreendermos a diáspora nordestina nesse período: “Ultimamente no alto sertão do Rio Grande do Norte, e muito no Ceará também, a emigração pra S. Paulo está grassando. Centenas de homens, do dia para a noite resolvem partir. Partem, sem se despedir, sem contar pra ninguém, partem buscando o eldorado falso que nenhum deles sabe o que é... Vão-se embora, rumando pra sul... Isso Jorge Fernandes está vivendo agora. E isso floresce em poemas de dor, que nem esta marchada” (ANDRADE, 1976, p. 238).

modernização prevalecesse o novo, e o velho só sobrevivesse como resquício de um tempo anterior” (NAVES, 2010, p. 82), já que, no âmbito brasileiro, o “primitivo” e o “civilizado” convivem e já conviveram em diversos momentos históricos. Sendo assim, faz-se necessário reconhecermos que entre o “sertão” e a “metrópole” haverá sempre um espaço enunciativo de tradução cultural onde se localiza o sujeito social (em nosso caso, os compositores diaspóricos nordestinos) chamado de *locus* de enunciação (BHABHA, 2005, p. 37-38), cujo conceito constata que a construção do sujeito discursivo dá através de um processo de hibridização entre as diferentes culturas do sujeito “colonizador” e do “colonizado”, criando um “terceiro espaço” ambivalente e inerente ao próprio ato de tradução cultural do discurso criativo.

Na busca de nos apropriarmos dos sentidos da modernidade – uma busca notadamente paradoxal, pois estamos mergulhados em seu turbilhão de corpo e alma – podemos tentar entendê-la inserida no tempo histórico que aqui nos interessa: a cultura cosmopolita das duas principais metrópoles nacionais, Rio de Janeiro e São Paulo, a partir de meados do século XX. Uma cultura que vivenciava as contradições, utopias e tensões sociais de uma sociedade em plena transformação, na qual vivenciamos ainda hoje as forças renovadoras dessa modernidade na forma de uma modernização bastante desigual e heterogênea. Aliás, viviam-se momentos nos quais a indústria cultural nacional iniciava sua franca consolidação amparada pela dinamização da economia e pelo implemento técnico dos meios de comunicação. Segundo Ortiz (1988), nesse período há uma relação intrínseca entre a modernização cultural de nossos bens simbólicos e o desenvolvimento urbano e industrial do país, que vai se efetivar, paulatinamente, a partir de meados do século XX, com o desenvolvimento simultâneo da indústria cultural brasileira - o incremento das gravadoras multinacionais e a expansão das estações de rádio e TV.<sup>11</sup> Ao analisarmos o movimento migratório nordestino a partir dos anos 1960, podemos entender o processo no qual os compositores e atores sociais aqui elencados irão transitar entre o “sertão” e a “metrópole” em

---

<sup>11</sup> Do início dos anos 30 até meados dos anos 50, os meios de comunicação nacionais ainda não apresentavam um nível de desenvolvimento e de organização sistêmica que permitisse defini-los como indústria cultural, pois sua capacidade integradora era ainda bastante incipiente. Entretanto, o período de 1960 até meados dos anos 80 foi marcado pela consolidação da indústria cultural e a constituição de um “mercado de bens simbólicos” no país, cujos processos foram impulsionados pela política de modernização conservadora da economia brasileira (ORTIZ, 1988). Isto é, uma “época de transição” que vai culminar com a expansão massiva da indústria fonográfica nacional.

seus trânsitos pendulares entre a desterritorialização de suas regiões natais e o impacto da vida cosmopolita vivenciado nas duas principais metrópoles do país.<sup>12</sup>

Nesse contexto cultural, entre meados dos anos 1960 e o início dos anos 1980, é que uma safra de compositores nordestinos vai vivenciar uma irreversível experiência diaspórica rumo às capitais do “Sul maravilha”.<sup>13</sup> Assim sendo, identificamos uma 1ª. geração diaspórica nordestina em nossa canção popular, sendo “liderada” por Dorival Caymmi (1938) e Luiz Gonzaga (1939), na qual se inclui, entre muitos outros, os paraibanos, Jackson do Pandeiro (1954) e Sivuca (1955), o pernambucano, Dominginhos (1954), e o maranhense, João do Vale (1950). E uma segunda onda migratória que identificamos como uma 2ª. geração diaspórica composta, entre outros, pelos baianos, Tom Zé (1965), Gilberto Gil (1965), Caetano Veloso (1965), Capinan (1964), o piauiense Torquato Neto (1962) e o paraibano Geraldo Vandré (1952). Assim como, uma 3ª. geração diaspórica, composta por Alceu Valença (1971), Geraldo Azevedo (1971), Fagner (1971), Belchior (1971), Djavan (1972), Ednardo (1972), Vital Farias (1975), Zé Ramalho (1976) e Lenine (1979), entre uma lista infindável de artistas nordestinos.<sup>14</sup>

Um dos principais compositores dessa última geração diaspórica é o cantor cearense, Belchior, que em seu segundo LP, intitulado *Alucinação* (Philips, 1976), lançou a canção “Como nossos pais”, cujos versos reproduzimos:.

Não quero lhe falar meu grande amor  
Das coisas que aprendi nos discos  
Quero lhe contar como eu vivi  
E tudo o que aconteceu comigo

Viver é melhor que sonhar  
Eu sei que o amor é uma coisa boa  
Mas também sei que qualquer canto  
É menor do que a vida de qualquer pessoa

<sup>12</sup> No decorrer das décadas de 1960 e 1980, mais de 30 milhões de pessoas abandonaram a vida rural para viver nas cidades e, em 1970, mais da metade da população nacional já era urbana (56 por cento, precisamente). Fonte: *Estatísticas Históricas do Brasil: séries econômicas, demográficas e sociais de 1950 a 1988*. Rio de Janeiro: IBGE, 1990, p. 36-37.

<sup>13</sup> A expressão “Sul maravilha”, cunhada pelo cartunista mineiro Henfil no jornal “O Pasquim”, em meados dos anos 1970, alude ao imaginário social de toda uma geração de migrantes provindos das regiões Norte e Nordeste do país. Sujeitos em trânsito que se transladaram para as principais capitais do Sudeste movidos pelo desejo de melhores condições de sobrevivência e pela atração da propaganda desenvolvimentista do regime militar nesse período.

<sup>14</sup> Os números apontados entre parênteses referem-se ao ano no qual cada compositor elencado migrou para o “Sul maravilha”, isto é, as duas principais capitais do Sudeste nacional: Rio de Janeiro e São Paulo.



Por isso cuidado, meu bem  
Há perigo na esquina  
Eles venceram e o sinal está fechado  
Pra nós que somos jovens

Para abraçar seu irmão  
E beijar sua menina na rua  
É que se fez o seu braço  
O seu lábio e a sua voz

Você me pergunta pela minha paixão  
Digo que estou encantado com uma nova invenção  
Eu vou ficar nesta cidade, não vou voltar pro sertão  
Pois vejo vir vindo no vento o cheiro da nova estação  
Eu sei de tudo na ferida viva do meu coração

Já faz tempo eu vi você na rua  
Cabelo ao vento, gente jovem reunida  
Na parede da memória  
Essa lembrança é o quadro que dói mais

Minha dor é perceber que apesar de termos  
Feito tudo, tudo o que fizemos  
Ainda somos os mesmos e vivemos  
Ainda somos os mesmos e vivemos  
Como os nossos pais

Nossos ídolos ainda são os mesmos  
E as aparências não enganam não  
Você diz que depois deles  
Não apareceu mais ninguém

Você pode até dizer que eu estou por fora  
Ou então que eu estou inventando  
Mas é você que ama o passado e que não vê  
É você que ama o passado e que não vê  
Que o novo sempre vem

Hoje eu sei que quem me deu a ideia  
De uma nova consciência e juventude  
Está em casa guardado por Deus  
Contando os seus metais

Minha dor é perceber que apesar de termos  
Feito tudo, tudo o que fizemos  
Ainda somos os mesmos e vivemos  
Ainda somos os mesmos e vivemos  
Ainda somos os mesmos e vivemos  
Como os nossos pais

A estrofe inicial de “Como nossos pais” faz referência ao pragmatismo de um sujeito lírico que inaugura a canção advertindo ao seu potencial ouvinte amoroso (seu “grande amor”), que irá lhe contar de sua própria experiência de vida, ao abrir mão do legado cultural do mundo das canções (“das coisas que aprendi nos discos”). Sendo esse um discurso metalinguístico que na estrofe seguinte vai mostrar sua face por inteiro: “Viver é melhor do que sonhar!”. Isto é, deixando para trás “o engenho e a arte” da poesia e da música em nome da vida concreta (por sinal, um sentimento que logo se mostrará ambíguo e contraditório mais adiante na canção). Os versos seguintes: “Mas também sei que qualquer canto/ É menor do que a vida de qualquer pessoa”, nos ajudam a entender o espírito do tempo dos anos da ditadura militar brasileira nesse período, pois neles paira a sombra da morte de um tempo deveras sombrio (o “perigo na esquina”). Afinal, os militares “venceram” e “o sinal está fechado/ pra nós que somos jovens”. Versos que dialogam com o título de uma canção bastante emblemática desse mesmo período, “Sinal fechado” (1969), samba de autoria de Paulinho da Viola, ao denotar o conflito de gerações entre o “velho” e o “novo”. E, a partir desse momento, essa dicotomia insolúvel entre “o passado” (velho) e “o presente” (novo) vai agir como força motriz de toda a canção. Mas o que aqui nos é ainda mais pertinente são os versos seguintes: “Você me pergunta pela minha paixão/ Digo que estou encantado como uma nova invenção/ Eu vou ficar nesta cidade, não vou voltar pro sertão/ Pois vejo vir vindo no vento cheiro de nova estação/ Eu sinto tudo na ferida viva do meu coração”.

Essa estrofe merece um entendimento apurado, pois ela remete à apreensão da vida moderna como um dualismo germinal da modernidade que vai estar cada vez mais generalizado em nossa cultura ocidental – aquilo que Berman chama de interdependência entre o indivíduo e o ambiente moderno (BERMAN, 2007). Ora, aqui o eu lírico da canção parece estar “encantado” com a novidade da metrópole que o circunda e decide, assim, que não vai mais “voltar pro sertão”. Por sinal, esse é um gesto discursivo bastante original ao romper a tradição melopoética da longeva representação do “sertão” em nossa canção popular como um “lugar de memória”.<sup>15</sup> Sendo notável a quantidade de canções que vão se remeter ao

---

<sup>15</sup> O conceito sociológico de “lugar de memória”, de Pierre Nora (1993), nos ajuda a investigar as representações dialéticas do “sertão” a da “metrópole” em contexto nacional. Enquanto a “metrópole” pode ser reconhecida como o território real e palpável da modernidade, o “sertão” vem se constituindo em nossa cultura como sendo um “lugar de memória” físico e, principalmente, mítico e imaterial. Pois ele é a representação de “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade” (Nora *apud* ENDERS, 1993, p. 133).



“sertão” físico e imaterial como um lugar de memória, como ouvimos no canônico baião diaspórico, “Asa Branca” (1947), de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira: “Hoje longe muitas léguas/ Numa triste solidão/ Espero a chuva cair de novo/ Pra mim voltar/ Pro meu sertão”. Uma profunda “vontade de voltar” para o “sertão” que foi sendo construída em nossa canção popular em um processo de construção de uma poderosa “tradição inventada” (HOBSBAWN; RANGER, 1984), cujo universo geográfico ambigualmente hostil, sedutor e nostálgico será sempre capaz de perpetuar um “sertão mitológico”.<sup>16</sup> Cabendo apontar que a antinomia “sertão” (arcaico) versus “litoral” (moderno), que esteve presente na poética de nossa música popular desde muito cedo, também subsiste como uma arraigada tensão dialética da produção literária de “Os sertões” (1902), de Euclides da Cunha.<sup>17</sup>

Afinal, esse sujeito diaspórico quer “ficar nessa cidade”, pois sente “o cheiro da nova estação” tendo consciência da passagem do tempo com a esperança de uma nova realidade no “dia-que-virá”: um cidadão que consegue olhar para o “novo” enquanto seu interlocutor ainda “ama o passado”. Porém, ao declarar que ele sabe de tudo “na ferida viva” do seu coração, revela seu sofrimento e expressa, novamente, sua própria experiência como sabedoria acumulada, cujos versos “Na parede da memória/ essa lembrança é o quadro que dói mais”, explicitam essa profunda dor introjetada em seu corpo como marcas de sua “memória” e de seu “coração”. O dilema crucial de “Como nossos pais” é que essa canção expressa a ambiguidade de um eu lírico que olha utopicamente para “o novo” que “sempre vem”, mas também vai se remeter ao passado com total distopia em relação a seus modelos de personalidade a serem tomados como exemplo (“Nossos ídolos ainda são os mesmos/ E as aparências não enganam não”) e com ressentimento aos próprios atos (“Minha dor é perceber que apesar de termos/ Feito tudo, tudo o que fizemos/ Ainda somos os mesmos e vivemos/ [...] Como os nossos pais”). Nesse sentido, sua apreensão da vida moderna pode ser tomada em dois níveis dialéticos: o sofrimento de quem fez muitas coisas na vida mas não conseguiu renovar os paradigmas da geração anterior (seguindo ainda como a geração de seus pais), e a crença de que “o novo sempre vem” que é expressa por um indivíduo que está “encantado

---

<sup>16</sup> Cabe apontar que a antinomia “sertão” (arcaico) versus “litoral” (moderno), que esteve presente na poética de nossa música popular desde muito cedo, também subsiste como uma arraigada tensão dialética da produção literária de “Os sertões” (1902), de Euclides da Cunha.

<sup>17</sup> Um outro exemplo paradigmático dessa tensão civilizatória está no poema de Catulo da Paixão Cearense escrito sobre a melodia de um coco nordestino recolhido por João Pernambuco, a toada “O luar do sertão” (1913): “Ai que saudade do luar da minha terra/ Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão/ Este luar cá da cidade tão escuro/ Não tem aquela saudade do luar lá do sertão...”.

com uma nova invenção”. A satisfação de viver a novidade de um modernismo imaterial entendido como uma espécie de “puro espírito” (BERMAN, *op. cit.*, p. 24), que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais (como “as coisas” que ele aprendeu “nos discos”). Aliás, não seria essa “nova invenção” o fetiche da vida cosmopolita da cidade perante os olhos de um sujeito diaspórico nordestino?<sup>18</sup>

### **“O SUL, A SORTE, A ESTRADA ME SEDUZ...”: O TRÂNSITO DIASPÓRICO RUMO ÀS METRÓPOLES BRASILEIRAS**

A referida experiência diaspórica vai se manifestar com um legado de grande expressão poético-musical em nossa canção popular, pois no processo de constituição dessa diáspora haverá sempre uma vinculação estreita entre a experiência diaspórica e a construção das identidades culturais de cada um desses artistas, a partir de significados e posições relacionais em constante transformação (cf. HALL, 2008). Sendo que no universo literário da nossa canção popular essas posições relacionais são sempre móveis e flutuantes, como ouvimos na voz do forrozeiro alagoano, Luiz Wanderley<sup>19</sup>: “Coroné Antônio Bento/ No dia do casamento/ Da sua filha Juliana/ Ele não quis sanfoneiro/ Foi pro Rio de Janeiro/ Convidou Bené Nunes pra tocar/ Nesse dia Bodocó/ Faltou pouco pra virar...”.<sup>20</sup> Trata-se de uma letra que remete ao crescente fluxo cultural da metrópole ao universo sertanejo em meados do século XX, ao demonstrar a propagação poderosa da vida metropolitana pelo interior do país (no caso, a música de um conhecido pianista carioca dos anos 1940 e 50, Bené Nunes<sup>21</sup>). Aqui a substituição da “sanfona” pelo “toque do piano” seria capaz de deixar os participantes do casamento de Juliana muito mais animados do que se estivessem ouvindo um tradicional trio de forró com sanfona, zabumba e triângulo. Ou seja, temos aqui a clara

---

<sup>18</sup> Walter Benjamin diagnostica na modernidade um caráter paradoxal das imagens citadinas (as vitrines, a moda, a arquitetura etc.), que as tornam espaço do mito e lugar das utopias coletivas. Em seu trabalho sobre as passagens parisienses, o pensador alemão trata de explorar as expressões oníricas da vida material europeia do século XIX, que o fenômeno do capitalismo fez mergulhar num “sono povoado de sonhos” (BENJAMIN, 2006, p. 436).

<sup>19</sup> Luiz Wanderley, cantor e compositor alagoano, chegou ao Rio de Janeiro em meados dos anos 1940, logrando sucesso como cantor de um vasto repertório de emboladas, baiões e cocos satíricos durante os anos 1950 e 60, seguindo o estilo de Jackson do Pandeiro (ALBIN, 2016, s.p.).

<sup>20</sup> “Coroné Antônio Bento”, (Luiz Wanderley e João do Vale), Luiz Wanderley, LP *Baiano burro nasce morto* (Chantecler, 1960). Esse baião seria regravado, após uma década, como faixa de abertura do disco de estreia de Tim Maia, LP *Tim Maia* (Polydor, 1970).

<sup>21</sup> Bené Nunes, exímio pianista carioca que atuou em diversos filmes nacionais durante as décadas de 1940 e 50, tendo participado ativamente do início do movimento da Bossa Nova (MARCONDES *et al.*, 2000, p. 578).

sensação de a metrópole está chegando nas franjas do sertão ao “trair” a tradição cultural sertaneja. E, é claro, estamos diante de uma luta de representação simbólica associada à hierarquização da estrutura social (cf. CHARTIER, 1991), pois convidar o pianista Bené Nunes pra tocar no sertão pernambucano de Bodocó era algo só para quem tinha muito dinheiro.

O impacto causado pela experiência diaspórica acarretou em profundas transformações da vida de seus atores sociais que precisavam se adaptar à nova realidade dos principais centros urbanos nacionais. Como sabemos, a experiência urbana nas metrópoles exercia desde sempre uma forte atração social, cultural e financeira, com a necessidade desses artistas se estabelecerem profissionalmente no mercado fonográfico nacional, sediado no eixo Rio-São Paulo. Neste sentido, é bastante sintomático o nome do primeiro LP do cantor e compositor cearense Ednardo: *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*.<sup>22</sup> Em sua faixa de abertura, “Ingazeiras”, composta em homenagem ao artista plástico Aldemir Martins, Ednardo vai ao assumir o eu lírico desse pintor nascido em Ingazeiras (pequeno vilarejo do Vale do Cariri, distante a quase 500 quilômetros da capital cearense): “Nasci pela Ingazeiras/ Criado no ôco do mundo/ Meus sonhos descendo ladeiras/ Varando cancelas, abrindo porteiras// Sem ter o espanto da morte/ Nem do ronco do trovão/ O sul, a sorte, a estrada me seduz// É ouro, é pó/ É ouro em pó que reluz”. Uma estrofe que, além de fazer referência à biografia do artista plástico sertanejo, se confunde com a própria trajetória do cantor que chegou ao Rio, no ano de 1972, após uma carreira universitária de sucesso em sua cidade natal, Fortaleza. Afinal, “o ouro” e “a sorte” reluziam na poeira da estrada do “Sul maravilha”, como assim ecoa no baião de sua autoria, “Carneiro”<sup>23</sup>: “Amanhã se der o carneiro/ O carneiro/ Vou m'imbora daqui pro Rio de Janeiro/ As coisas vêm de lá/ Eu mesmo vou buscar/ E vou voltar em vídeo tapes/ E revistas supercoloridas/ Pra menina meio distraída/ Repetir a minha voz/ Que Deus salve todos nós/ E Deus guarde todos vós”. Pode-se notar que esse sujeito lírico está aludindo à sua posição periférica em relação à hegemonia cultural do mundo cosmopolita (“As coisas vem de lá”) na vontade de usufruir de

---

<sup>22</sup> No texto da capa dupla interna desse disco, Ednardo e Rodger Rogério, seu parceiro musical na época, deixaram um recado sobre o processo de criação do mesmo: “Enfim comemos muito a cultura nacional e sempre querendo que a “comida” fosse melhor. Continuamos nesse banquete, mas, começamos a botar os pratos na mesa para distribuir o nosso angu...” (EDNARDO, s. p., 1973).

<sup>23</sup> “Carneiro” (Ednardo e Augusto Pontes), Ednardo, LP *O romance do pavão misterioso* (RCA Victor, 1974).

seu universo, tendo a esperança de um dia voltar com seu nome estampado nas páginas das “revistas”.

Este poder persuasivo da metrópole – material e simbólico – estará também largamente expresso na obra tropicalista do cantor e compositor baiano, Tom Zé<sup>24</sup>, conforme ouvimos em “Parque industrial”<sup>25</sup>: “Tem garotas-propaganda/ Aeromoças e ternura no cartaz/ Basta olhar na parede/ Minha alegria num instante se refaz// Pois temos o sorriso engarrafado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente requeutar e usar”, e ainda mais explicitamente em “Menina Jesus”<sup>26</sup>, cujos versos se referem sobre a possibilidade do retorno para a terra natal: “Só volto lá a passeio/ No gozo do meu recreio/ Só volto lá quando puder/ Comprar uns óculos escuros/ Com um relógio de pulso/ Que marque hora e segundo/ Um rádio de pilha novo/ Cantando coisas do mundo pra tocar”. E a canção, em seguida, vai enumerar os almeçados bens de consumo da cidade grande: “botar filho no colégio”, “dar picolé na merenda” e “ter geladeira e tevê”, em nome de “viver bem civilizado”. Não por acaso, essa canção está registrada na abertura do LP *Correio da Estação do Brás*, cujo título que se refere alude à estação de trens que faz parte da atual “transterritorialidade” (HAESBERT, 2012) da cultura nordestina em São Paulo.<sup>27</sup> Pois, como sabemos, tais identidades tornam-se celebrações móveis que não podem ser isoladas de suas novas práticas sociais na metrópole, onde passam, na maioria das vezes, por um processo cultural de transregionalização.

A atração pelas duas principais metrópoles do Sudeste como busca de realização profissional é uma constante na obra desses artistas diaspóricos. E, de fato, assim como em “Ingazeiras” e “Carneiro”, ela vai se manifestar como uma busca esperançosa que contará, por vezes, com a intervenção das forças divinas, conforme ouvimos em “Ói, lá vou eu”<sup>28</sup>, de Dominginhos e Anastácia: “Eu vou viver noutra lugar/ E vida nova vou tentar/ Quem sabe

---

<sup>24</sup> Cantor e compositor natural de Irará, do pequeno município baiano pertencente à região de Feira de Santana. Sua chegada em São Paulo aconteceu em 1965, por conta de sua participação no espetáculo *Arena canta Bahia*, com direção teatral de Augusto Boal, realizado no Teatro Brasileiro de Comédia, com Gil, Gal Costa, Caetano, Bethânia, Piti, Roberto Molim e Jards Macalé (ZÉ, 2003).

<sup>25</sup> “Parque industrial” (Tom Zé e Gilberto Gil), Tom Zé, LP Tom Zé (Rozemblit, 1968).

<sup>26</sup> “Menina Jesus” (Tom Zé), Tom Zé, LP *Correio da Estação do Brás* (Continental, 1978).

<sup>27</sup> Somente em 1952 chegavam diariamente mais de mil nordestinos nesse terminal ferroviário: a “Estação Rossevelt”, da companhia Central do Brasil, localizada no Brás, bairro na Zona Leste da capital paulista (BOSCO; JORDÃO NETTO, 1967). Por essa época, o Brás ia deixando de ser um bairro tipicamente italiano e começava a ser marcado pela presença maciça da cultura nordestina. Notadamente, ao longo da segunda metade do século XX, a capital paulista foi se transformando “numa espécie de extensão do Nordeste, tanto que estatisticamente é a cidade brasileira que maior número tem de nordestinos residentes ou em trânsito: cerca de 6 milhões, incluindo descendentes” (ÂNGELO, 1995, p. 69).

<sup>28</sup> “Ói, lá vou eu!” (Dominginhos e Anastácia), Dominginhos, LP *Oi, lá vou eu!* (Philips, 1977).

Deus olha por mim/ E minha vai mudar// Eu vou seguir/ Vou sem cansar/ E qualquer dia eu vou chegar lá”. E, também, no samba “E que Deus ajude”<sup>29</sup>, do cantor e compositor alagoano Djavan, gravado em seu LP de estreia: “Eu vou mudar de profissão/ Eu vou ser cantor/ Eu vou pro Rio de Janeiro/ No Expresso Brasileiro/ Pelo mês de fevereiro/ Já cansei de ser ferreiro/ Seu doutor, oh seu doutor”. Outro artista diaspórico que vai aportar na Cidade Maravilhosa a bordo de um ônibus da viação Expresso Brasileiro (como assim entoa a letra do recém-citado samba de Djavan) é o violonista e cantador paraibano, Vital Farias. Uma de suas canções mais conhecidas, “Veja (Margarida)”<sup>30</sup>, explicita romanticamente essa vontade de partir para o universo ambigualmente sedutor da metrópole: “Eu vou partir/ Pra cidade garantida/ Proibida/ Arranjar meio de vida/ Margarida/ Pra você gostar de mim”, onde essa representação da “cidade” é retratada simultaneamente como a certeza da realização (“cidade garantida”) e como um tabu a ser transgredido (“cidade proibida”). Por sinal, boa parte do repertório desse artista paraibano denota uma ampla consciência da condição diaspórica como vetor matricial de sua alteridade sertaneja-nordestina, como se nota em “Bandeira desfraldada”<sup>31</sup>: “E esse teu sotaque nordestino?/ E essa tua visão de pau-de-arara?/ Restos de retalhos e bandeiras desfraldadas”. Ao nomear essa “visão de pau-de-arara” como um atributo definidor da identidade nordestina – a consciência diaspórica de quem foi desgarrado de sua terra, ao trazer em si a herança de uma batalha inglória com as agruras naturais e sociais da vida sertaneja (“restos de retalhos e bandeiras desfraldadas”) –, o cantador nos ajuda a entender a raiz do etos nordestino em seu próprio “desenraizamento”.

Assim sendo, devemos pensar a experiência diaspórica enquanto desterritorialização dos sujeitos sociais envolvidos, uma desterritorialização material e cultural que vai aguçar paradoxalmente o sentimento de pertinência desses artistas, como reverbera na letra de “Terral”<sup>32</sup>, de Ednardo: “Terral”: “Aldeia, Aldeota/ Estou batendo na porta/ Pra lhe aperriá/ Pra lhe aperriá/ Pra lhe aperriá/ Eu sou a nata do lixo/ Eu sou o luxo da aldeia/ Eu sou do Ceará”. Sendo que essa pertinência - como uma afirmação da identidade cultural nordestina -

---

<sup>29</sup> “E que Deus ajude” (Djavan), Djavan, LP *A voz – O violão – A música de Djavan* (Som Livre, 1979).

<sup>30</sup> “Veja (Margarida)” (Vital Farias), Vital Farias, LP *Taperoá* (CBS, 1980).

<sup>31</sup> “Bandeira desfraldada” (Vital Farias), Vital Farias, LP *Vital Farias* (Polydor, 1977).

<sup>32</sup> “Terral” (Ednardo), Ednardo, LP *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem - Pessoal do Ceará* (Continental, 1973). Vale notar que a expressão nordestina, “aperriar”, significa “incomodar”, “chatear”, “atrapalhar”. Ou seja, esse sujeito lírico quase subalterno (da “nata do lixo” e do “luxo da aldeia”) pretende provocar seu interlocutor cidadão, assim como em “Disparada” (1965), de Geraldo Vandré e Théó de Barros, cujo eu lírico não tem nenhuma intenção em concordar com a lógica de seu interlocutor urbano (“Eu venho lá do sertão/ E posso não lhe agradecer”).

aparenta estar sendo potencializada pelo processo de modernização autoritária que vai aplacar a vida cosmopolita nacional a partir de meados da década de 1970. Pelo menos, é o que ouvimos em “Mourão voltado”<sup>33</sup>, de Vital Farias: “Pra que serve o Nordeste?/ Pra exportar nordestino/ E qual é o seu destino?/ É de cabra da peste// De Norte, Sul, Leste, Oeste/ Na indústria ou construção/ O diabo amassou o pão/ E ficou bem amassado// Isso é que é mourão voltado/ Isso é que é voltar mourão”. E esse sentimento de pertinência vai se alojar na maioria das canções aqui abordadas, tratando-se de um *ethos* identitário matricial da experiência diaspórica nordestina. Como assim também entende o pesquisador Rogério Córdova, em sua pesquisa sobre a construção das identidades de compositores advindos do Ceará e do Piauí nos anos 1970:

Quando um mundo significativo de migrantes vindos das mais diversas regiões do país passa a ganhar destaque na mídia para além da ação localista e unificadora de interesses do mercado e do Estado; quando uma boa parte desses migrantes incorpora aos seus próprios nomes e nomeia seus trabalhos com algum referencial que associe o que fazem ao local de onde vieram; e, se esse quadro se configura numa esfera de relações sociais cujo conteúdo simbólico se encontra visceralmente presente no cotidiano dos indivíduos aí situados, podemos, então, pensar de imediato que o que está em jogo é a afirmação consciente de pessoas sequiosas por marcar o reconhecimento de suas identidades (CÓRDOVA, 2006, p. 35).

## REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário da música popular brasileira**, versão digital. Rio de Janeiro: FAPERJ/Instituto Cravo Albin. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/>> Acesso em: 12 jul. de 2017.

ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

ÂNGELO, A. A presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo. In: **Cidade**. Ano 2. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico. 1995.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

---

<sup>33</sup> “Mourão voltado” (Vital Farias), música composta como tema final do premiado longa-metragem: *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade (1980).

BONNICI, Thomas. Conceitos-chave da teoria pós-colonial. In: \_\_\_\_\_. **Coleção Fundamentum**, n° 12. Maringá: EdUEM, 2005.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BONNICI, Thomas. Conceitos-chave da teoria pós-colonial. In: \_\_\_\_\_. **Coleção Fundamentum**, n° 12. Maringá: EdUEM, 2005.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Revista Estudos Avançados**, n.11(5), São Paulo: USP, 1991, p. 173-191.

CÓRDOVA, Magno Cirqueira. **Rompendo as entranhas do chão**: cidade e identidade de migrantes do Ceará e do Piauí na MPB dos anos 70 (Dissertação). Programa de Pós-graduação em História: UnB, 2006.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**: campanha de Canudos. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

DOMINGUES, Henrique Foréis. **No tempo de Noel Rosa**. 2<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

EDNARDO. Contra-capa interna. **LP Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem - Pessoal do Ceará**. Disco de vinil. Continental, 1973.

ENDERS, Armelle. Les lieux de mémoire, dez anos depois. **Revista Estudos Históricos**, n. 11. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1993.

HAESBERT, Rogério. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. In: BARTHE-DELOIZY, F.; SERPA, A. (orgs.). **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia**. Salvador: EdUFBA/L'Harmattan, 2012.

HALL, Stuart. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: \_\_\_\_\_. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 6ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica**. 3ª.ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000.

MORAES, Antonio Carlos R.. O sertão: um “outro” geográfico. **Terra Brasilis, Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica**, 4-5. USP, 2003.

MORAES, Jonas Rodrigues de. **Sons do sertão: Luiz Gonzaga, música e identidade**. São Paulo: Annablume, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: totem-tabu da vida musical brasileira. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itau Cultural, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.





VIDAL E SOUZA, Candice. **A pátria geográfica**: sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: EdUFG, 1997.

ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**: Tom Zé. São Paulo: Publifolha, 2003.