

A música de Luiz Gonzaga no território da “invenção das tradições”.

The music of Luiz Gonzaga in the field of the “invention of traditions”

Jonas Rodrigues de Moraes

Programa de Pós-graduação em História Social – PUC/São Paulo

RESUMO:

A música de Luiz Gonzaga representa o Nordeste simbolicamente não apenas através de imagens de ruralidade, mas emerge numa trajetória de migrante, no “entre lugar” campo e cidade. É nesses espaços intersticiais e de deslocamento do Sertão nordestino e do Sudeste do país que o repertório musical de Gonzaga será construído. A música de Gonzaga, antes de ganhar popularidade nacional, era tocada em rústicas cabanas de chão de barro batido, com lampiões e lamparinas acesas. O baião sacudia a poeira de casas e dos vilarejos, indo até o “dia raiá”. Essa “paisagem sonora” é percebida nos sons onomatopaicos da música falada de Luiz Gonzaga, “Samarica Parteira”, que com uma linguagem do português arcaico produz imagens sonoras que levam o ouvinte/receptor a uma cena típica vivenciada pelas mulheres e homens no cotidiano nordestino das décadas de 1940 a 1950.

Palavras-chave: Campo/cidade; Nordeste; baião.

ABSTRACT:

The music of Luis Gonzaga represents the northeast symbolically not only through the images of the countryside, but it also emerges in a trajectory of migrant workers in an “intersection” between the countryside and the city. It is within these spaces of intersection and dislocation between the northeast countryside and the southeastern parts of Brazil that the musical repertoire of Gonzaga is constructed. Before gaining national popularity, Gonzaga’s music was played in rustic huts with hard mud floors, gas lamps and candle lights. The baião shook the dust of houses and villages going until sunrise. This “musical landscape” is observed in the onomatopoeic sounds of the well-known spoken song of Gonzaga called “Samarica Parteira” (Samarica, The Mid-wife), which with its archaic Portuguese lingo creates musical images that take the listener/receiver to a typical scene endured by many northeastern women and men of the decades of 1940s and the 1950s.

Key-words: countryside/city; northeast; baião.

“O Som de tudo que passou por lá”

*Antes dos mouros o som/O som de tudo que passou por lá
O som de tudo que passou aqui /O som que vem quem viver verá.*
(Cordel do Fogo Encantado. Antes dos Mouros. Composição
Lirinha/Clayton Barros. CD Cordel do Fogo Encantado, 2001).

Neste trabalho serão analisados os processos de invenção da identidade nordestina, tomando como base o repertório e depoimentos do músico Luiz Gonzaga. As ladainhas, novenas e benditos serviram de fundamento para uma reinvenção da tradição e foram utilizados pelo sanfoneiro Gonzaga para a instituição da identidade nordestina.

A música de Luiz Gonzaga representa o Nordeste simbolicamente não apenas através de imagens de ruralidade, mas emerge numa trajetória de migrante, no *entre lugar*¹ campo e cidade. É nesses espaços intersticiais e de deslocamento do Sertão nordestino e do Sudeste do país que o repertório musical de Gonzaga será construído. Na sua música, o Nordeste surge na interlocução com o Sudeste. Esse conjunto de práticas e de tradições inventadas na música de Gonzaga serviu como instrumentos de diálogos entre o compositor e seu público receptor e teve como objetivo estabelecer um discurso musical suscetível de decodificação e de interpretação. Essa linguagem discursiva musical imprimida pelo compositor foi repetida continuamente para apregoar valores e regras com intuito de institucionalização e territorialização do Nordeste. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro, Gonzaga narra as dificuldades que ele e sua família enfrentaram para sobreviver como agricultores:

Nossa vida ali era a de um menino pobre sem escola, (...) e pai puxando enxada, sempre sonhando em ter uma vida melhor, e quando o patrão reclama um dia de serviço ou dois ou três, ele não fazia questão, ele ia porque ajudava até comprar um pouco de farinha, feijão, quem sabe até um cheiro de carne, então a gente era criado assim nesta vida difícil lá no sertão, quando inverno vinha bonzinho agente melhorava a panela, quando chegava a semana santa a gente já tinha pegado na bage um feijão verde, então vinha as trocas. “Dona Santana truce um queijinho pra trocar com vós micê”. Ela entregava o queijo, minha mãe devolvia um moí de feijão, ou quem sabe uma abóbora verde, jerimum (...).(Entrevista de Luiz Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Fita cópia 18.1)

A fala do compositor Gonzaga, “nossa vida ali era a de um menino pobre sem escola”², denota que o seu filtro de memória traz para a formação de sua *cultura acústica*³ o

não letramento presentificado em sua memória social e operado como um elemento forte para a inventividade do baião. As questões do passado sem nenhuma relevância presente caíam no esquecimento.

Aqui na comunidade acústica do sopé da Serra do Araripe, o que predomina não é um saber letrado, mas um saber ancestral baseado na oralidade e na tradição. A figura do pai é uma ancestralidade que se torna marcante na carreira artística de Gonzaga, como o próprio artista diz: “pai puxando enxada, sempre sonhando em ter uma vida melhor”⁴. Essa referência ao Januário, pai de Gonzaga, o acompanha em toda a sua carreira artística de músico, o que se constata nos versos de “Respeita Januário”⁵. Nesse sentido, “é o domínio dos ancestrais, uma fonte ressonante de consciência renovadora da existência presente, que em si mesma não é um terreno especificado em itens” (LOPES, 2004: 165 e 166). A oralidade, ou seja, a palavra falada adquire poder e forças nas culturas acústicas: “a *força da palavra* é um fato inerente às culturas acústicas, enquanto nas culturas letradas predomina a *força do texto*. (...) a tradição ancestral (...) não se inscreve nos livros, mas, na memória social.” (LOPES, 2004:186).

Gonzaga mostra as dificuldades que sua família passava para sobreviver no sertão nordestino: “(...) o patrão reclama um dia de serviço ou dois ou três, ele não fazia questão, ele ia porque ajudava até comprar um pouco de farinha, feijão, quem sabe até um cheiro de carne (...)”⁶. A “nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência (...)” (BHABHA, 2007: 298). É a contínua cultura de resistência e sobrevivência que marca o percurso da vida de Luiz Gonzaga. Inicialmente, a situação de trabalhador rural e de família pobre buscando sobreviver à situação de mandonismo e coronelismo no sertão nordestino. Em outra situação, sobreviver como artista na incipiente indústria fonográfica quando se muda para o Rio de Janeiro. Ao analisar essa estratégia de resistência no cotidiano pelo sanfoneiro Gonzaga, apreende-se “(...) o que poderíamos chamar de uma cultura de resistência em que a luta pela sobrevivência e a improvisação tomaram feições de atitudes políticas, formas de conscientização e manifestações espontâneas de resistência”. (MATOS, 2002: 23).

As novenas, as ladainhas, os benditos e as incêlências

Ao observar o processo histórico de tradição inventada em que a música de Gonzaga será instituída, o próprio compositor ressalta que seu trabalho musical advém de seu aprendizado cultural com a família:

Se puxei a meu pai no seu lado artístico – sanfoneiro que ele era – puxei a minha mãe cantadeira que ela era. Ela... Tinha as novenas no mês de Maria

que não faltavam lá em casa; o mês de Maria todinho, toda noite tinha aquelas novenas, e minha mãe era quem puxava a novena tanto na leitura como na voz, cantando os benditos mais bonitos (Luiz Gonzaga, apud RAMALHO, 2000: 11).

Luiz Gonzaga traz elementos de uma audição sonora do sertão nordestino, especialmente da Serra do Araripe, relacionados ao canto das ladainhas, dos novenários, de um fazer musical e sua interinfluência com a música sacra-religiosa, presente no depoimento acima. O depoimento do compositor revela um simbolismo musical dos modos de vida que operavam nessa cultura local do Araripe, da participação da comunidade em Novenas, Bendito, Ladainhas, “incelência”, entre outras práticas da cultura acústica do sertão nordestino.

É importante descrever e relacionar essas práticas culturais com o repertório e depoimentos de Gonzaga. As novenas são rituais em orações realizadas durante nove dias e acontecem frequentemente nos períodos que antecedem os festejos religiosos em devoção a um santo. Segundo a tradição católica, a razão dos novenários tem significado no episódio bíblico, quando se passaram nove dias da ascensão de Cristo ao céu e a descida do Espírito Santo. Durante esses nove dias, os cristãos ficaram reunidos em torno de Maria, de algumas mulheres e dos apóstolos. Para alguns estudiosos das ciências da religião, esse acontecimento do cristianismo é tido como a primeira novena cristã.

Gonzaga afirma que sua mãe cantava “os benditos mais bonitos”. As visitas do santíssimo e as diversas procissões religiosas são acompanhadas por cânticos em canto uníssono chamados de benditos. Muitos benditos são cantados na cabeça da pessoa morta. Para os cristãos, a crença na vida eterna deve levar em consideração velar o corpo do morto. Velar corresponde a prestar ao que partia uma vigilância ao corpo presente, fazer a sentinela se expressa exatamente no significado do verbo sentir. No que trata o depoimento de Gonzaga, os benditos são cânticos religiosos de extrema significância para a cultura acústica da serra do Araripe.

As ladainhas são orações em canto declamadas e formadas por uma sucessão de invocações e respostas curtas e repetidas. O canto dos tiradores de ladainha no sertão do Nordeste brasileiro gera uma profusão de sentidos pelo canto trágico e o tom de voz inflexivo, causando no ouvinte grande comoção. As ladainhas têm despertado interesses dos musicógrafos, na medida de sua simplicidade melodiosa e seu movimento de repetição monótona, quebrantável e nostálgica. Exercem um poder de deixar os ouvintes num estado de

apatia e sofrimento, de quietação, e numa união contemplativa com Deus. Levam os ouvintes à submissão, arrependimento e contrição ao onipotente. Ao escutar a valsa-toada “Légua Tirana” do Gonzaga, constata-se a aproximação com as ladainhas, observável na letra:

*Ô, que estrada mais comprida!
Ô, que légua tão tirana
Ai, se eu tivesse asa
Inda hoje eu via Ana*

*Quando o sol tostou as foia
E bebeu o riachão
Fui inté o Juazeiro
Pra fazer uma oração
Tô vortando estropiado
Mas alegre o coração
Padim Ciço ouviu minha prece
Fez chover no meu sertão
(...)
Varei mais de vinte serras
De alpercata e pé no chão
Mesmo assim, como inda farta
Pra chegar no meu rincão
Trago um terço pra das dores
Pra Reimundo um violão
E pra ela, e pra ela
Trago eu e o coração
(TEIXEIRA & GONZAGA, 1949)*

Em “Légua Tirana”, o sanfoneiro Gonzaga mostra toda a religiosidade que também é característica marcante de seu repertório. A dor, o sofrimento, o amor, a oração a Padim Ciço se apresentam nessa canção, nos trechos “Fui inté o Juazeiro/ Pra fazer uma oração (...) Padim Ciço ouviu a minha prece/ Fez chover no meu sertão” (...) Trago um terço pra das dores (...)”. A narratividade da música é codificada e traz forte carga emotiva na dramatização que envolve os sentimentos de sofrimento e dor dos sertanejos nordestinos. O ritmo da valsa-toada (gravada no ano de 1949) propõe a idéia de uma caminhada: “Varei mais de vinte serras/De alpercata e pé no chão”. Muitos dos sertanejos andavam a pé nos deslocamentos de uma cidade para outra, ou seja, Gonzaga trata na canção do deslocamento de Exu-PE para Juazeiro do Norte – CE, que chegava a quase 70 km. “Légua Tirana” representa simbolicamente as caminhadas que os sertanejos faziam a pé para a cidade do Juazeiro do Norte – CE para pagar suas promessas.

Os ritmos, os costumes e o território na invenção de uma tradição

Por outro lado, nota-se que o músico Luiz Gonzaga era mestiço e seu timbre vocal anasalado vem de uma tradição indígena, como citado a seguir: “O canto se desenvolve por aproximadamente destes sons reconhecíveis, inteiramente envolvidos numa nasalização confusionista, empregando sistematicamente portamentos arrastados, voluntárias indecisões de entoação, uma verdadeira névoa sonora, dentro da qual dificilmente se destaca o perfil da melodia (ANDRADE, 2006: 278).

A nasalização da voz do sanfoneiro Gonzaga faz parte de um processo de disputa com outras sonoridades do Rio de Janeiro nas décadas de 1940 e 1950. O timbre vocal de Gonzaga, de *residual*⁷ se transformou em um elemento alternativo de luta contra os apresentadores de rádio que não o aceitavam para cantar em seus programas.

Ao examinar as composições musicais emitidas pela voz anasalada⁸ e de forte sotaque regional do sanfoneiro Gonzaga, vemos a recorrência das imagens-lembranças dos ambientes em que a musicalidade do baião, antes de ganhar popularidade nacional, era produzida. Em rústicas cabanas de chão de barro batido, com lampiões e lamparinas acesas, o baião sacudia a poeira de casas e dos vilarejos, indo até o “dia raíá”. No resfolego da sanfona, o sanfoneiro emitia ondas sonoras que produziam uma melodia que invadia a alma e o corpo dos ouvintes.

Esse contexto faz parte do processo de invenção da tradição nordestina através da produção de sentido e significados artísticos apropriados pelo compositor.

O termo tradição inventada é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas - e se estabeleceram com enorme rapidez (HOBBS & RANGER, 2006:9).

Considero que a “invenção da tradição” ocupou um papel importante na obra do Luiz Gonzaga. Essa é reinvenção da tradição que se materializa quando o compositor juntamente com seu parceiro Humberto Teixeira pegaram como base para organizar as canções o baião – gênero musical de domínio público. O repertório de Gonzaga foi constituído numa referência ao passado histórico, estabelecendo com ele uma continuidade.

A repetição é um mecanismo utilizado pelo compositor para firmar, na articulação entre o passado e o presente, práticas fixas (normalmente formalizadas).

O “costume” é outro motor que norteia a obra gonzagueana, porém esse costume sofre mutações até certo ponto. “Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à

inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história”(HOBSBAWN & RANGER, 2006:10).

É perceptível na referência à tradição na produção de Gonzaga a relação de “mão dupla” entre as interinfluências⁹ dos árabes e dos turcos na musicalidade nordestina. Este movimento na história de *tradição seletiva*¹⁰ o compositor incorporou pela sua sensibilidade artística, através de costumes e práticas de sua região numa inter-relação com a sonoridade advinda não só do oriente, mas também do ocidente:

(...) Além da influência portuguesa evidenciada na instrumentação, pelo sanfoneiro, soam nas harmonias do baião, e de toda música nordestina, as longínquas influência dos cantos gregorianos medievais, chegados ao Sertão com a catequese, e do canto árabe, adotado dos portugueses ou dos turcos – mascates, tropeiros – que percorreram o Sertão desde a época da colônia. (DREYFUS, 1996:152)

Vale ressaltar “que as pessoas vivem entre si, configuram-se no espaço. E nessa ligação intrínseca entre espaço e subjetividade é que a idéia de ‘território’ vai sendo posta como o lugar real vivido” (ROLNIK, 1992: 27-29). Deste modo, é no território que os indivíduos existem e a partir dele pode-se conhecer sentidos de vida¹¹.

Nos territórios em que acontece a música de Gonzaga há uma polifonia de musicalidades onde os elementos da natureza produzem sons como vento, o aboio do vaqueiro, o chocalho do gado, o bater de uma enxada de um sertanejo no chão, como também o bater das cancelas na roça. É nas possibilidades de sons empreendidos pela natureza que a história ocupa um papel “memorável porque evoca uma das mais interessantes ilusões auditivas. O vento, como o mar, apresenta um infinito número de variações vocálicas” (SCHAFFER, 2001: 43). Os territórios não são percebidos somente pelas imagens, mas identificados a partir de “marcas sonoras (sons únicos ou que possuem determinadas qualidades, sendo significativo ou notado pelos habitantes do lugar)” (R. Murray Schaffer, *apud* MATOS, 2007: 36).

Essa “paisagem sonora” é percebida nos sons onomatopaicos da música-falada do Luiz Gonzaga, “Samarica Parteira”, que com uma linguagem do português arcaico produz imagens sonoras que levam o ouvinte/receptor a uma cena típica vivenciadas pelas mulheres e homens no cotidiano do sertão nordestino das décadas de 1940 a 1950.

Em “Samarica Parteira”, Luiz Gonzaga é um cantador/narrador. Essa composição traz uma forma de cantar elementos da narrativa oral baseada na troca de experiência. Os

narradores recorrem à experiência de tradição narrativa passada de geração a geração: “(...) a figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes esses dois grupos. (...) através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário e outro pelo marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1994: 198). A figura que sobressai no canto falado de “Samarica Parteira”¹² é a do camponês sedentário:

Oi, Sertão!

- (vozes de mulheres)

Sertão do Capitão Babino! Sertão dos caba valente

- (vozes masculinas) – Tá falan’o com ele!

E dos caba fouxo também!

- (voz masculina) já num tou nessa!

(vozes rindo)

Sertão dah mulher bonita!

- E dos caba fei também! (vozes rindo)

- Lula?

Pronto Patrão.

- Monte na bestinha melada e risque. Vá ligeiro

Buscar Samarica parteira que juvita já ta com dor de menino

Ha, ha menino! Quando eu já ia riscando,

Capitão Barbino ainda deu última instrução:

- Olha Lula, vou cuspir no chão, heim?. Tu tem que vortá antes do cuspe secar.

Foi a maior carreira que’eu dei na minha vida. A equinha taha muiada. (Gonzaga imita o ritmo do animal): Piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, uma cancela – Nhémmmmmmmm, [som do portão fechando]: pá!; piririco, piririco, piririco, piririco... Outra cancela! ... Nhémmmmmmmm, pá!; piririco, piririco, piririco,... Êpa, cancela como o diabo nesse sertão!... Nhémmmmmmmm, Pá! Piririco, piririco, piriric’.... um lajedo! Patataco, patataco, patataco, patataco, patataco, patatac’... Sai por fora!? piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, piririco, piri’... Uma lagoa, lagoão! ...[Gonzaga inserts sounds of and frogs]... A saparia tava gritando... Ah, há... Ah! Menino, ... na velocidade q’eu vinha, essa égua deu uma freiada tão danada na bérada dessa lagoa cabeça foi junto dela ... e o sapo de dent’o d’água: - Ói, oi,oi, oi,oi ele agora quaje caí! (...) (DANTAS, 1974).

Conclusão

Concluo ratificando que o processo de invenção de uma tradição de *nordestinidade*, verificado na trajetória musical de Gonzaga, conta com imagens de ruralidade e oralidade

lembradas do passado - imagens estas presentificadas pelo filtro da memória num cenário de migração urbano que se configura num *entre-lugar*.

O repertório gonzagueano de sons e imagens foi movido pelo sentimento saudosista e materializado no acionamento de benditos, novenas, “ladainhas” e “incelências”. O ritmo cadenciado da canção gonzagueana se coaduna perfeitamente com a manifestação de um espírito saudosista de deslocamento e desterritorialização.

Referências:

- ANDRADE, Mário. *Música, doce música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- AZEVEDO, Amailton Magno. No ritmo do Rap: música, oralidade e sociabilidade dos Rappers. *História e Oralidade, Projeto História*, n. 22.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- CASTRO, Simone de Oliveira. *Na poética da cantoria – sertão e cidade no improviso de Ivanildo Vila Nova*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.
- Cordel do Fogo Encantado. *Antes dos Mouros*. Composição Lirinha/Clayton Barros. CD Cordel do Fogo Encantado, 2001.
- DANTAS, Zé. *Samarica Parteira*. LP - Sangue Nordestino. Odeon, 1974
- DREYFUS, Dominique. *Vida de Viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- Entrevista do Luiz Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Fita cópia 18.1
- GONZAGA, Luiz & TEIXEIRA, Humberto. *Respeita Januário*. Baião, 78 RPM RCA Victor 800658/B, 1950. Relançamento em LP – O Rei volta pra casa Luiz Gonzaga, 1982.
- HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- LOPES, José de Sousa Miguel. *Cultura Acústica e Letramento em Moçambique: em busca de fundamentos para uma educação intercultural*. São Paulo: EDUC, 2004.
- MATOS, Maria Izilda. *Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- _____. *A cidade à noite e o cronista: São Paulo e Adoniram Barbosa*. Bauru: EDUSC, 2007.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a Síntese Poética e Musical do Sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

- ROLNIK, Raquel *História urbana, história da cidade?*. Cidade e história. Salvador: UFBA/FAC. de Arquitetura; Anpur, 1992.
- SILVA, Vladimir. Modos da Música Nordestina. Disponível em <<http://www.pianoclass.com>>. Consultado em 13/12/2007.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- TEIXEIRA, Humberto & GONZAGA, Luiz. *Léguas tiranas*. Valsa-toada em 78 RPM RCA Victor 800606/B, gravação 06/1949, lançamento, 10/1949.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Jonas Rodrigues de Moraes

Mestrando do programa de Pós-graduação em História Social – PUC/SP, bolsista IFP Fundação Ford, Especialista em História do Brasil –UFPI, Graduado em História-UESPI, professor licenciado da Rede Pública Estadual do Piauí e da Rede Pública

Municipal de Caxias -Ma.

E-mail: jonasacroa@yahoo.com.br

¹ Esse autor utiliza a categoria do *entre lugar* ao articular sua crítica à de Espaço Internacional de Frederic Jameson. Assim o autor a descreve: “o que deve ser mapeado como novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é na verdade o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no ‘entre lugar’, na dissolução temporal que tece o texto ‘global’”(BHABHA, 2007: 298).

² Entrevista do Luiz Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Fita cópia 18.1).

³ José de Souza Miguel Lopes, em *Cultura Acústica e Letramento em Moçambique: em busca de fundamentos para uma educação intercultural*, faz uma análise da cultura moçambicana denominando-a *acústica*.

⁴ Entrevista de Luiz Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Fita cópia 18.1.

⁵ GONZAGA, Luiz & TEIXEIRA, Humberto. *Respeita Januário*. Baião, 78 RPM RCA Victor 800658/B, 1950. Relançamento em LP: O Rei volta pra casa. Luiz Gonzaga, 1982.

⁶ Entrevista do Luiz Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 06/09/1968. Fita cópia 18.1.

⁷ Martin-Barbero (2003: 266) é quem assinala “a transformação do residual (no sentido que Williams atribui à palavra) em emergente e alternativo”.

⁸ “Luiz Gonzaga está terminantemente proibido de cantar, por ter sido contratado como sanfoneiro”. Gonzaga teve que adiar o projeto de ser cantor de rádio” (DREYFUS, 1996: 98).

⁹ Em sua dissertação de mestrado, Simone de Oliveira Castro (2003) discute as interinfluências que são perceptíveis, nas performances e na oralidade, nos modos da música nordestina que se materializam nas temáticas e nas práticas das cantorias.

¹⁰ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

¹¹ Ver AZEVEDO, Amailton Magno. No ritmo do rap: música, oralidade e sociabilidade dos Rappers. *História e Oralidade*, Projeto História, n. 22, p. 358.

¹² DANTAS, Zé. *Samarica Parteira*. LP - Sangue Nordestino. Odeon, 1974. “Este é um dos “causos” apresentado por Zé Dantas à audiência da Rádio Nacional, durante o programa no Mundo do Baião (1953). Na versão original, Zé Dantas o intitulou *O Parto de Dona Juvita*” (Maria Rocha Ferretti, *apud* RAMALHO, 2000:86).