

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM HISTÓRIA

SALATIEU MAGNO SIQUEIRA ALVES

FORRÓ E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE SERTANEJA NORDESTINA:
POR LUIZ GONZAGA, HUMBERTO TEIXEIRA E ZÉ DANTAS (1947 a 1966)

RECIFE

2025

SALATIEU MAGNO SIQUEIRA ALVES

**FORRÓ E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE SERTANEJA NORDESTINA:
POR LUIZ GONZAGA, HUMBERTO TEIXEIRA E ZÉ DANTAS (1947 a 1966)**

Relatório técnico para apresentação do Trabalho de Conclusão do Mestrado Profissional em História, da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário da Silva.

RECIFE

2025

A474f Alves, Salatieu Magno Siqueira.
Forró e a construção de uma identidade sertaneja nordestina : por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas (1947 a 1966) / Salatieu Magno Siqueira Alves, 2025.
68 f. : il.

Orientador(a): Maria do Rosário da Silva.
Relatório técnico (Mestrado) - Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em História. Mestrado Profissional em História, 2025.

1. Forró (Música) - História. 2. Cultura popular.
3. Música popular - Brasil, Nordeste. I. Título.

CDU 930.85

Luciana Vidal - CRB4/1338

FOLHA DE APROVAÇÃO

SALATIEU MAGNO SIQUEIRA ALVES

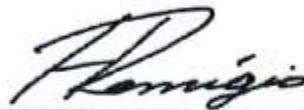
**FORRÓ E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE SERTANEJA
NORDESTINA: POR LUIZ GONZAGA, HUMBERTO TEIXEIRA E ZÉ DANTAS**
(1947 a 1966)

Trabalho de conclusão de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado Profissional da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História, cuja defesa foi realizada em 10 de outubro de 2023.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria do Rosário da Silva (Orientadora)
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)



Prof. Dr. Prof. Dr. Helder Remigio de Amorim (Titular Interno)
Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)



Prof. Dr. Climério de Oliveira Santos (Avaliador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

RECIFE

2025

AGRADECIMENTOS

Ao concluir esta análise, expresso minha mais profunda gratidão aos Orixás que amparam minha coroa, guiando, protegendo e fortalecendo minha caminhada. Eles são uma força viva em minha vida, proporcionando-me a serenidade e a coragem necessárias para alcançar mais um objetivo em minha trajetória profissional. Agradeço profundamente à minha família, que sempre esteve ao meu lado. Ao meu pai, Reginaldo Alves Ferreira, *in memoriam*, que foi minha maior inspiração, meu mestre griô e meu amigo. À minha mãe, Maria da Penha Siqueira, pelo constante apoio e incentivo. Aos meus filhos, Caio Ângelo Bandeira Alves e Samantha Rodrigues Alves, e, em especial, a Maria Helena Bandeira Alves, estudante de História, que, de forma tão dedicada, colaborou e me auxiliou durante todo o período deste curso, deixo registrada minha eterna gratidão. Sou grato também, à minha mãe de santo, Adriana B, que fortaleceu minha fé e me inspirou a enfrentar os desafios com coragem e determinação. Estendo meus agradecimentos aos meus amigos, que sempre torceram por mim e desejaram minha vitória. À minha amiga-irmã Isabel Santos, que esteve ao meu lado no início desta caminhada, oferecendo seu apoio incondicional. À minha amiga Mariana Prudente, sempre presente, atenta e generosa, pronta para auxiliar e tornar o percurso mais leve. À sétima turma do Mestrado Profissional em História, da Universidade Católica de Pernambuco, uma turma companheira, parceira e cheia de energia, que tornou este trajeto ainda mais enriquecedor. Minha gratidão especial a minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria do Rosário, por sua paciência, dedicação e orientações precisas, que foram cruciais para a construção sólida e fundamentada desta pesquisa. Também agradeço aos professores que integraram as bancas de qualificação e defesa, Prof. Dr. Climério de Oliveira Santos (PPG Música/UFPE; Conservatório Pernambucano de Música) e Prof. Dr. Helder Remígio de Amorim (UNICAP), que, generosamente, compartilharam seus preciosos conhecimentos e contribuíram significativamente para este trabalho. Reconheço, ainda, o valioso suporte dos profissionais da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História, especialmente Cleyton, sempre prestativo e cordial. Por fim, registro minha gratidão a todos que, de alguma forma, contribuíram para esta conquista.

RESUMO

Este trabalho analisa o processo de criação de um movimento artístico e cultural denominado Forró, inicialmente idealizado pelos compositores e letristas Zé Dantas e Humberto Teixeira, e pelo intérprete, compositor e letrista Luiz Gonzaga, com significativa contribuição posteriormente dos cofundadores Jackson do Pandeiro e Pedro Sertanejo. A pesquisa investigou como o Forró conseguiu expressar e promover uma identidade sertaneja nordestina brasileira. Para tanto, utilizou-se a metodologia da história documental, analisando acervos pessoais, documentos institucionais, fontes fonográficas, revistas e jornais, delimitando como marco cronológico o período de 1947 a 1966. Trata-se da época em que se inicia o primeiro registro fonográfico, por meio dos rótulos dos discos de 78 rpm, de um subgênero musical que, posteriormente, será considerado parte do gênero Forró, finalizando na etapa no qual as gravadoras começam a deixar de identificar, nos rótulos e nas capas dos *Long Plays*, os subgêneros musicais vinculados ao Forró. Como parte da análise, este estudo baseou-se nos discursos registrados em três canções emblemáticas compostas pelos protagonistas do movimento. Os resultados desta pesquisa indicaram que o Forró emergiu como uma resposta às demandas de uma crescente comunidade de migrantes nordestinos. Esses migrantes, atraídos pelo processo de urbanização e industrialização, estabeleceram-se em metrópoles como o Rio de Janeiro e São Paulo. Esses migrantes desempenharam papéis fundamentais na construção das estruturas sociais e econômicas das cidades, mas enfrentavam invisibilidade social e cultural. Nesse contexto, o Forró tornou-se um espaço de resistência e valorização, desafiando normas preestabelecidas e propondo novas perspectivas sobre questões sociais, históricas e culturais, promovendo mudanças significativas na sociedade da época. Através do Forró, esses migrantes negociaram espaço e visibilidade, inserindo suas tradições e saberes no universo urbano. Como produto desta pesquisa, foi criado um blog intitulado “**Forró**”, acessível por meio do endereço eletrônico: <https://salatielcamarao.blogspot.com/>, destinado à divulgação deste movimento artístico e cultural. O público-alvo inclui membros da comunidade forrozeira, pesquisadores, estudantes das áreas de história, arte (música e dança), sociologia e estudos culturais, com o intuito de fomentar o conhecimento e a valorização desse patrimônio cultural brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Música popular nordestina; forró e identidade; movimento cultural.

ABSTRACT

This work analyzes the creation process of an artistic and cultural movement called Forró, conceived by composers and lyricists Zé Dantas and Humberto Teixeira, and by performer, composer and lyricist Luiz Gonzaga. It also includes significant contributions from co-founders Jackson do Pandeiro and Pedro Sertanejo. The research investigated how Forró was able to express, promote and consolidate a Brazilian northeastern country identity. To this end, the methodology of documentary history was used, analyzing personal collections, institutional documents, phonographic sources, magazines and newspapers, delimiting the period from 1947 to 1966 as a chronological framework. This is the time when the first phonographic record began, through the labels of 78 rpm records, of a musical subgenre that would later be considered part of the Forró genre. It ended in the stage in which record companies began to stop identifying, on the labels and covers of Long Plays, the musical subgenres linked to Forró. As part of the analysis, this study was based on the discourses recorded in three emblematic songs composed by the movement's protagonists. The results of this research indicated that Forró emerged as a response to the demands of a growing community of migrants from the Northeast. These migrants, attracted by the process of urbanization and industrialization, settled in metropolises such as Rio de Janeiro and São Paulo. These migrants played fundamental roles in building the social and economic structures of cities, but faced social and cultural invisibility. In this context, Forró became a space of resistance and valorization, challenging pre-established norms and proposing new perspectives on social, historical and cultural issues, promoting significant changes in society at the time. Through Forró, these migrants negotiated space and visibility, inserting their traditions and knowledge into the urban universe. As a result of this research, a blog called "Forró", accessible through the electronic address: <https://salatielcamarao.blogspot.com/>, was created to promote this artistic and cultural movement. The target audience includes members of the forró community, researchers, and students in the areas of history, art (music and dance), sociology, and cultural studies, with the aim of fostering knowledge and appreciation of this Brazilian cultural heritage.

KEYWORD: Northeastern popular music; forró and identity; cultural movement.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: RÓTULO DE IDENTIFICAÇÃO DA RCA VICTOR NOS DISCOS.....	28
FIGURA 2: CAPA E CONTRACAPA DO LP SÃO JOÃO NO BREJO.....	44
FIGURA 3: GRÁFICO DO GÊNERO GUARDA-CHUVA FORRÓ.....	46
FIGURA 4: IMAGEM DO BLOG.....	64

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	DISCUSSÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA	15
2.1	FONTES: DISCUSSÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA	17
2.1.1	Motivos pessoais para a escolha da pesquisa	18
3	DISCUSSÃO SOBRE O FORMATO	20
4	APRESENTAÇÃO DO PRODUTO	23
4.1	CENÁRIO	23
4.1.1	Formação de plateia	36
4.1.1.1	A construção de um discurso	48
5	ANÁLISE DE CANÇÕES	54
5.1	PANORAMA INICIAL	54
5.1.1	Primeira análise	55
5.1.1.1	Segunda análise	59
6	APLICAÇÃO DO PRODUTO	64
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
	LISTAGEM DOS ACERVOS E FONTES	69
	BIBLIOGRAFIA	69
	Teses e Periódicos	71
	Fonográficos	71

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo visa compreender a construção de uma cultura urbanizada a partir da adaptação da cultura popular sertaneja nordestina brasileira aos padrões e gostos urbanos. Este processo envolve a ressignificação de suas tradições e a massificação cultural, condicionada pela indústria fonográfica no Brasil, no período compreendido entre 1947 a 1966. Segundo os filósofos e sociólogos alemães *Theodor Adorno* e *Max Horkheimer*, a indústria fonográfica é parte integrante da "Indústria Cultural". A indústria fonográfica refere-se a empresas e instituições que produzem, distribuem e comercializam gravações de música e som, transformando a arte musical em um produto de consumo em massa. O conceito de "Indústria Cultural", desenvolvido por *Adorno* e *Horkheimer*, refere-se aos grandes conglomerados midiáticos globais que controlam os meios de comunicação de massa e utilizam esses meios para padronizar produtos culturais – como músicas, filmes e programas de televisão – além de notícias e serviços. O objetivo dessa indústria é fomentar um ciclo entre a sociedade e o consumo, massificando a produção intelectual e cultural e moldando o comportamento e as ações dos indivíduos de acordo com padrões estabelecidos (Adorno, 2002).

Conforme argumenta o antropólogo e cientista social argentino Néstor García Canclini (1999, p.163), a identidade de uma nação, grupo social ou movimento é uma narrativa histórica, construída por meio de instrumentos como livros escolares, museus, assim como os rituais cívicos e discursos políticos. Em outras palavras, a identidade não surge espontaneamente, mas é elaborada e moldada ao longo do tempo. Nesse sentido, este estudo busca examinar a elaboração da identidade sertaneja nordestina brasileira através das canções: *Estrada de Canindé* (Gonzaga; Teixeira, 1950) e *Asa Branca* (Gonzaga; Teixeira, 1950), que foram desenvolvidas pelos compositores e letristas Humberto Teixeira e o intérprete, compositor e letrista Luiz Gonzaga, que posteriormente foram definidas como pertencentes ao movimento artístico e cultural, chamado: Forró¹ “Pé de Serra²”.

A partir de análises bibliográficas e de pesquisas de campo realizadas junto à comunidade pertencente ao movimento, defende-se o discurso de que as parcerias de Luiz

¹ Com base em análises bibliográficas e pesquisa de campo, compreendemos que o termo "forró" é uma categorização da indústria cultural que abrange tanto um gênero musical quanto seus subgêneros, além das danças associadas a cada um desses subgêneros.

² A partir de incursões bibliográficas e pesquisas de campo, compreende-se que o termo "pé de serra" foi uma categorização difundida por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Jackson do Pandeiro e Pedro Sertanejo. Inspirados pelos moldes da indústria cultural, eles utilizaram essa denominação para identificar um estilo musical e de dança que, segundo eles, representava a essência mais pura do interior do sertão nordestino brasileiro.

Gonzaga com Humberto Teixeira e, posteriormente, com Zé Dantas foram amplamente reconhecidas como o marco inicial da criação do movimento artístico e cultural denominado Forró. A produção musicográfica resultante dessas colaborações totaliza 55 canções, sendo 19 oriundas da parceria entre Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, e 36 da colaboração entre Zé Dantas e Luiz Gonzaga. Em suma, Dantas, Teixeira e Gonzaga desempenharam um papel fundamental na codificação das matrizes sertanejas nordestinas, promovendo sua gradual urbanização conforme os padrões e os gostos das cidades. Esse processo foi amplamente orientado pelos moldes estabelecidos pela indústria fonográfica no Brasil. Assim, a cultura camponesa sertaneja nordestina, juntamente com seu conceito de “tradição³”, foi reformulada e industrializada, adaptando-se às demandas de um mercado cultural em constante transformação⁴. As canções surgiram com o propósito de conquistar o crescente público migrante nordestino que se locomoveu para o Rio de Janeiro e São Paulo, durante o processo de construção, urbanização e industrialização das cidades, isto é, emergiu um novo nicho a ser explorado pelo mercado fonográfico.

Segundo a historiadora baiana, Jurema Mascarenhas Paes (2009, p. 89), esses migrantes, desempenharam papéis importantes na dinâmica de construção das estruturas e engrenagens sociais da cidade, assim como nos contrastes sociais, econômicos e culturais, estavam constantemente presentes, negociando espaços, poderes e conhecimentos. Através desse entendimento, Gonzaga, Teixeira e Dantas, inspirados na cultura popular sertaneja nordestina por meio de elementos do cotidiano no campo, codificaram uma criação musical sem precedentes na história da música popular brasileira. Seu objetivo era despertar no público camponês migrante da região demográfica citada, um engajamento, atraindo essa plateia para consumir um novo produto artístico. Dessa forma, esses compositores e letristas renovaram, transformaram e modernizaram a música "nordestina", amplificando-a através da rádio e expandindo seu campo de memória por meio do Forró. É importante destacar que o historiador

³ A partir de pesquisas bibliográficas, compreendemos que o termo “tradição” se refere a um conjunto de costumes, comportamentos, memórias, crenças e lendas compartilhados entre os membros de uma comunidade. Destaca-se que essa linguagem estabelece um vínculo profundo entre o doador e os receptores, tornando-se parte essencial da identidade e da cultura desse grupo social.

⁴ Eles moldaram signos rítmicos, melódicos, harmônicos, linguísticos, vocais e corpóreo-táteis no movimento dinâmico entre referências da cultura oral nordestina, referências urbanas e a referência nacional-popular estatal. Dessa forma, utilizaram elementos simbólicos nas letras, instigando o subconsciente dos migrantes através de lembranças das relações humanas no campo e do sentimento de saudade, criando uma conexão entre o passado e o momento de êxodo das populações rurais para os centros urbanos. Assim, compreendemos que os três personagens transformaram e modernizaram a música e canção "nordestina", codificando-a dentro de um processo de urbanização estabelecido pela indústria fonográfica e ampliado pela tecnologia do disco e do rádio.

paraibano Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2001) justificou que a “elaboração” desta identidade sertaneja nordestina brasileira não aconteceu de uma forma ordenada. Ela ocorreu em um processo fragmentário que só se tornou coesa através do ideário regionalista “confeccionado” no Nordeste nas primeiras décadas do século XX. Segundo Albuquerque Júnior, para que ela se constituísse numa unidade imagética e discursiva, foi necessário que antes inúmeras práticas e discursos “nordestinizantes” surgissem de maneira dispersa, para serem reunidos num momento subsequente.

Continuamente, Albuquerque Júnior (2001) afirma que esse entendimento foi resultado de uma “costura” de discursos e imagens, influenciada pelas circunstâncias históricas e econômicas do país. Através desses fatos, compreendemos que a construção de uma identidade sertaneja nordestina proposta nas canções elaboradas para o gênero e subgêneros musicais, reconhecidos como pertencentes ao Patrimônio Imaterial Brasileiro (Sandroni, 2021), denominado de Forró, percorre caminhos por paisagens distintas das quais originam pesquisas e trabalhos acadêmicos de grande relevância. Esses esforços visam oferecer ao público um entendimento detalhado sobre o conceito de Forró, com o propósito de reforçar sua importância cultural. No entanto, há uma lacuna na narrativa da história da cultura brasileira, pois não existe uma historicização que explique como ocorreu o processo de criação e quais elementos foram consolidados para formar uma identidade sertaneja nordestina brasileira por meio de canções relacionadas aos subgêneros musicais associados ao estilo Forró “Pé de Serra” no mercado fonográfico. Justifica-se, portanto, a relevância de uma análise histórica que esclareça a hipótese de que foi a indústria fonográfica a responsável por adotar uma categorização para uma manifestação cultural específica, denominada Forró.

Este conceito deve ser entendido em sua plenitude, considerando o significado atribuído pelos contextos socioculturais, históricos, econômicos e, sobretudo, políticos. Ilustraremos como Gonzaga trouxe das memórias da cultura popular sertaneja nordestina através da intuição sensível, uma abdução⁵ dos elementos sonoros⁶ que codificados constituíram uma identificação

⁵ Significa buscar uma conclusão por meio da interpretação racional de sinais, indícios ou signos. Trata-se de uma espécie de intuição que não ocorre de forma instantânea, mas é realizada passo a passo até se alcançar um desfecho.

⁶ Refere-se à qualidade e à característica dos sons produzidos em um contexto musical, incluindo os timbres, as texturas, os ritmos, as harmonias e as melodias que compõem uma obra ou performance. Ela é o resultado da combinação de elementos sonoros que, juntos, criam uma identidade auditiva única e evocam emoções, sensações ou significados culturais em quem escuta. A sonoridade musical não se limita apenas à música em si, mas também está relacionada ao ambiente e às condições em que ela é criada e ouvida.

sensorial, numa lógica de cadências de caráter modal⁷ e uma percepção rítmica⁸ distinta, absorvida pela sua vivência nas festas comunitárias e nas diversas celebrações profanas e religiosas em sua terra natal (Exu-PE), tanto como ouvinte como músico. Luiz Gonzaga carregava em sua memória melodias características do sertão nordestino, adquiridas por meio dos cancioneiros populares⁹ que ouviu durante sua infância e que executou ainda adolescente como sanfoneiro na região. Esse repertório foi posteriormente adaptado aos moldes das estruturas musicais teóricas ocidentais¹⁰, consideradas pelo mercado fonográfico como mais adequadas à indústria cultural da época.

Assim, Gonzaga realizou uma síntese única, unindo as sonoridades modais que marcaram sua juventude às referências tonais que assimilou ao longo de sua trajetória profissional. Esse processo foi amplamente influenciado pela atuação de Luiz Gonzaga no bairro do Mangue, no Rio de Janeiro, um dos principais redutos do meretrício carioca. Nesse ambiente, ele transitou em diversos bordéis, onde expandiu suas experiências musicais e começou a moldar a identidade sonora que marcaria sua obra. Além disso, sua trajetória foi fortemente impactada por seu cotidiano como instrumentista na gravadora RCA Victor a partir de 1941, onde teve contato direto com grandes maestros e músicos virtuosos, bem como por sua atuação nas rádios, espaços que proporcionaram intercâmbios artísticos e o aperfeiçoamento de sua técnica e repertório.

Em 1940, Gonzaga foi convidado pelo artista paraibano Zé do Norte para participar do programa *A Hora Sertaneja*, na Rádio Transmissora, no Rio de Janeiro. Em 1941, trabalhou na Rádio Clube do Brasil, no programa *Alma do Sertão*. Em 1943, afastou-se da Rádio Clube, fez uma temporada na Rádio Mayrink Veiga e, posteriormente, foi contratado por Fernando Lobo para trabalhar na Rádio Tamoio, por indicação do influente Almirante. Em 1945, foi contratado

⁷ O termo modal — significa uma construção de uma série de sons melódicos pré-definidos.

⁸ O termo percepção rítmica — é a capacidade de perceber as divisões como parte de uma linguagem musical.

⁹ O termo “cancioneiro popular” refere-se ao conjunto de canções tradicionais de uma determinada cultura ou comunidade, transmitidas geralmente oralmente, e expressam aspectos da identidade, valores, práticas sociais, e memória coletiva desse grupo. Essas canções podem englobar diversos gêneros, como modinhas, toadas, cantigas de roda, acalantos, entre outros, e frequentemente abordam temas do cotidiano, histórias locais, celebrações e tradições culturais. O cancionário popular é um elemento essencial do patrimônio imaterial de um povo, conectando gerações por meio da música e da poesia.

¹⁰ Elas desempenharam um papel central na adaptação de repertórios populares às exigências de consumo em massa. Esse modelo privilegiava harmonias tonais e formas estruturadas que facilitavam a assimilação e comercialização das obras, influenciando significativamente a produção musical de artistas que buscavam visibilidade no cenário nacional. Luiz Gonzaga, por exemplo, incorporou essas estruturas em sua música, conciliando elementos das sonoridades modais nordestinas com padrões tonais ocidentais para atender às demandas do mercado fonográfico, sem perder a essência regional.

pela Rádio Nacional, onde deu continuidade ao seu programa *Alma do Sertão* (sucesso na emissora anterior), com o apresentador Renato Murce. Em 1946, Gonzaga tornou-se um dos artistas mais ouvidos na Rádio Nacional (Sá, 1978). Do mesmo modo, esclareceremos como Humberto Teixeira e Zé Dantas acarretaram por meios simbólicos os elementos constituídos nas letras, instigando a memória destes migrantes por meio de lembranças das relações no campo, e o sentimento de saudade, fazendo uma conexão entre o passado e o momento de êxodo das populações rurais para os centros urbanos.

2 DISCUSSÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA

Neste tópico, apresento os conceitos dos autores, a historiografia relevante e as fontes utilizadas para embasar a discussão teórico-metodológica. A construção desta pesquisa fundamenta-se em uma articulação interdisciplinar que busca integrar as contribuições teóricas de autores cujas abordagens dialogam diretamente com o tema em análise. Os conceitos escolhidos refletem a necessidade de compreender as representações culturais como mediadoras de contextos históricos e sociais, explorando a interação entre as práticas culturais e os discursos identitários. Para alcançar os objetivos desta pesquisa, foram selecionados autores que oferecem ferramentas conceituais capazes de interpretar as nuances da música popular como fonte histórica. Entre eles, destaca-se o historiador paulista Marcos Napolitano (2005), cuja trajetória acadêmica apresenta uma abordagem teórico-metodológica interdisciplinar, demonstrando como as fontes musicais transcendem sua dimensão estética, revelando-se instrumentos fundamentais para a compreensão de contextos históricos, sociais e políticos.

Napolitano (2007) argumenta que, ao abordar a música como fonte histórica, é imprescindível articular três dimensões: a técnico-estética, que observa a linguagem musical e suas especificidades; a sócio-histórica, que situa a música em seu contexto de produção e recepção; e a representacional, que explora os sentidos atribuídos à música pelos diferentes agentes sociais. Ao justificar a relevância de utilizar a teoria de Napolitano (2005), é essencial destacar sua habilidade de integrar a análise formal da música com uma perspectiva histórica. Sua metodologia incentiva a compreender as fontes musicais como mediadoras entre o universo cultural e o contexto histórico, apresentando aspectos de uma sociedade, como os valores, os discursos de poder e as dinâmicas de resistência cultural.

Outra contribuição teórico-metodológica que usaremos para a análise a relação entre memória coletiva, simbolismos culturais e a realidade socioeconômica do sertão nordestino é apresentada pela historiadora Jurema Mascarenhas Paes (2009). A tese de doutorado de Jurema Mascarenhas Paes, intitulada “*São Paulo em noite de festa: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940–1990)*”, constitui-se como uma referência importante para os estudos sobre o Forró enquanto movimento artístico-cultural. A autora adota uma abordagem inserida no campo da História Cultural, ancorada em perspectivas interdisciplinares que articulam cultura, memória, práticas cotidianas e processos identitários dos sujeitos migrantes nordestinos no contexto urbano paulistano.

Jurema Paes parte do entendimento de que a cultura não deve ser abordada somente como representação simbólica, mas como prática social situada historicamente. Sua tese insere-se na tradição historiográfica influenciada por autores como Roger Chartier, Edward Thompson, Michel de Certeau e Stuart Hall, e está fortemente ancorada no conceito de experiência e agência cultural dos sujeitos subalternizados — neste caso, os migrantes nordestinos. Essa abordagem valoriza a produção cultural a partir das margens, entendendo o Forró não apenas como um gênero musical, mas como um espaço de sociabilidade, memória, resistência e mestiçagem cultural. A música, o corpo em movimento (a dança), as festas e os espaços urbanos de convivência (como as casas de forró, feiras e bares) são entendidos como territórios simbólicos de disputa e reinvenção de identidades.

Sua abordagem enfatiza um conjunto de procedimentos qualitativos e interpretativos, que lhe permitiram construir uma análise densa e crítica sobre as práticas culturais dos migrantes. Dentre os principais métodos, destacam-se: história oral e memória, análise documental e iconográfica, observação etnográfica e estudo das indústrias culturais. E, para finalizar os fundamentos teórico-metodológicos desta pesquisa, acrescentamos a perspectiva da musicista cearense, Elba Braga Ramalho (2000). Sua obra oferece uma base sólida para compreender como esse gênero musical, em sua complexidade estética e simbólica, se articula na construção e preservação da identidade sertaneja nordestina¹¹. Ramalho destaca que o Forró transcende sua dimensão artística, ocupando um papel de protagonismo como forma de resistência cultural e afirmação de uma identidade regional.

A abordagem teórico-metodológica de Ramalho (2010) ressalta a importância da oralidade¹², na preservação e disseminação da cultura nordestina, enfatizando como as práticas

¹¹ Compreendo, com base nos estudos do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior e da musicista Elba Braga Ramalho, que a identidade sertaneja nordestina é um conceito construído a partir da interação entre as experiências do povo sertanejo e suas representações culturais. Esse processo envolveu não apenas os próprios sertanejos, mas também artistas, escritores e a indústria cultural, que contribuíram para a difusão e consolidação dessa identidade.

¹² Com base em análises bibliográficas, compreende-se que o termo oralidade pode ser definido como a transmissão de conhecimentos, memórias e tradições por meio da fala, sem a necessidade de registros escritos. A oralidade é um elemento fundamental na construção da história, especialmente em sociedades com tradição predominantemente oral, nas quais relatos, mitos, músicas e narrativas são os principais meios de preservação da memória coletiva. Destaca-se que a oralidade pode ser vista como um fenômeno dinâmico, no qual a desempenho e a interação entre quem fala e quem ouve desempenham um papel essencial na construção e na ressignificação do conteúdo transmitido. Além disso, o conceito de oralidade está diretamente ligado ao estudo das fontes orais, sendo considerado valioso para a história, pois não apenas registra fatos, mas também revela a subjetividade e como os eventos são lembrados e interpretados pelas pessoas. Dessa forma, a oralidade é um instrumento essencial para compreender a construção da memória e da identidade cultural de diferentes grupos sociais.

musicais estão intrinsecamente ligadas à vivência cotidiana e às tradições orais da região. Ela argumenta que as canções populares não são apenas formas de entretenimento, mas também narrativas que refletem as experiências sociais, políticas e econômicas do sertão nordestino. Justifico, portanto, a adoção da teoria de Elba Braga Ramalho como eixo central desta análise pela relevância de sua abordagem em compreender o Forró como uma prática cultural integrada, que articula música, memória e identidade. Integrar a teoria de Elba Braga Ramalho a esta pesquisa enriquece a análise da música popular nordestina como um fenômeno cultural complexo. Sua perspectiva complementa as contribuições de Marcos Napolitano (2007), que aborda as fontes musicais como instrumentos para a compreensão de contextos históricos e sociais, e de Jurema Mascarenhas Paes (2009), que analisa o Forró como expressão da identidade sertaneja. Ao incorporar a ênfase de Ramalho na oralidade e na função narrativa da música, a pesquisa adquire uma dimensão adicional, aprofundando a compreensão do papel do Forró na construção e preservação de uma identidade cultural nordestina.

2.1 FONTES: DISCUSSÃO TEÓRICA E METODOLÓGICA

A historiografia utilizada nesta pesquisa abrange obras que discutem o papel da música popular na construção de narrativas identitárias, com ênfase na análise de movimentos culturais como o Forró e outras expressões regionais. A abordagem dialoga com os estudos de Marcos Napolitano (2001), que defende a música popular como uma forma de expressão política e memorialística, capaz de refletir tensões históricas e sociais. Também é influenciada pelas reflexões de Hermano Vianna (1995), ao explorar como gêneros musicais populares foram utilizados para consolidar imaginários de identidade nacional.

Autores como José Ramos Tinhorão (1974) e Carlos Sandroni (2001) oferecem elementos fundamentais para compreender a articulação entre cultura popular, memória e poder simbólico. Ainda, os estudos de Mariana Villaça e Arnaldo Contier (2002) contribuem metodologicamente para a leitura da música como fonte histórica, ao discutirem as relações entre estética sonora, discurso e dinâmicas sociais. Essa abordagem historiográfica permite contextualizar a música nas transformações políticas, sociais e econômicas que moldaram o Brasil ao longo do século XX, evidenciando o papel das canções como testemunhos e catalisadores dessas mudanças.

As fontes selecionadas incluem canções, registros fonográficos, teses, artigos, livros, revistas e jornais. Esses materiais são analisados de maneira crítica, buscando-se identificar não

apenas seus aspectos técnicos, mas também os sentidos atribuídos a eles pelos diferentes agentes sociais ao longo do tempo. A metodologia adotada aproxima-se das proposições de Michel de Certeau (1994), particularmente no que diz respeito às práticas culturais como formas de resistência cotidiana, e também se inspira nos conceitos de memória coletiva de Maurice Halbwachs (2006), fundamentais para entender como a música participa da construção de pertencimentos culturais e afetivos.

De igual modo, os trabalhos de Paul Zumthor (2000) sobre desempenho e oralidade, e de Stuart Hall (2003) sobre identidade cultural, oferecem subsídios cruciais para analisar o Forró enquanto fenômeno estético, social e político. Essa análise contribui para uma compreensão mais ampla das relações entre cultura, poder e resistência, revelando como a música popular funciona como um campo de disputa simbólica e como uma plataforma para a construção de imaginários coletivos. Portanto, ao integrar conceitos, historiografia e fontes em um diálogo contínuo, este trabalho busca oferecer uma abordagem teórico-metodológica sólida e coerente, capaz de elucidar os múltiplos significados das músicas do gênero Forró no processo de construção de identidades e memórias culturais no Brasil.

2.2 Motivos pessoais para a escolha da pesquisa

Esta pesquisa foi motivada pela experiência pessoal do pesquisador, que é detentor da cultura deste movimento artístico e cultural. Musicista há mais de 36 anos, o pesquisador é filho do mestre griô Reginaldo Alves Ferreira, conhecido artisticamente como Camarão, que recebeu o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco em 2003. Camarão foi sanfoneiro de profissão, parceiro e discípulo de Luiz Gonzaga, além de integrante do movimento desde o final da década de 1950. O pesquisador compreende o movimento artístico e cultural Forró como uma ferramenta de educação empírica e uma política de inclusão social por meio da cultura, considerando sua relevância perante a sociedade. Isso se deve ao fato de ele ser uma prova viva, entre tantas outras, de como a cultura popular frequentemente assume um papel político no interior do Nordeste, suprimindo a ausência das políticas públicas governamentais que, na maioria das vezes, não cumprem seu papel constitucional.

O presente trabalho pretende retribuir, de forma pedagógica, ao movimento artístico e cultural do Forró, apresentando sua construção histórica, os caminhos percorridos por esse movimento e os fatores que culminaram em seu reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. A partir de 2013, a sociedade civil passou a mobilizar-se ativamente com o

intuito de salvaguardar as Matrizes do Forró, iniciando o processo de solicitação de registro junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Em setembro de 2015, o Iphan acatou essa solicitação e, com o apoio da comunidade detentora do saber forrozeiro, foram realizados fóruns colaborativos com o propósito de subsidiar tecnicamente a instituição.

Nesse contexto, Salatieu Magno Siqueira Alves, reconhecido pela comunidade com o pseudônimo artístico de Salatiel D’Camarão, teve participação ativa representando o Fórum do Estado de Pernambuco, contribuindo nos debates, articulações e encaminhamentos que fortaleceram a instrução do processo de registro. Em 2021, foi entregue ao instituto um dossiê detalhado, fruto de uma pesquisa de instrução técnica, que consolidou os elementos identitários e culturais do Forró. Ainda nesse mesmo ano, o movimento foi oficialmente reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (Sandroni, 2021).

3 DISCUSSÃO SOBRE O FORMATO

O público-alvo deste estudo inclui acadêmicos, pesquisadores e estudantes das áreas de história, arte (música e dança), sociologia e estudos culturais, especialmente aqueles interessados na cultura nordestina brasileira. Além disso, educadores e entusiastas do forró e da cultura sertaneja nordestina também podem se beneficiar das descobertas apresentadas. Destaco que o público-alvo se enquadra em uma faixa etária de 30 a 58 anos, com uma distribuição equilibrada entre homens e mulheres, majoritariamente casados. Geograficamente, está concentrado no Sudeste do país, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Esses indivíduos frequentemente enfrentam certa instabilidade econômica, conforme a definição das classes sociais no Brasil, sendo em sua maioria autônomos que exercem profissões como professores de música e dança¹³. O nicho analisado apresenta uma variação de escolaridade entre os níveis médio e superior, revelando um perfil heterogêneo do público que se relaciona com o Forró. Atitudinalmente, esses indivíduos não o compreendem apenas como uma forma de entretenimento, mas o reconhecem como um movimento artístico e cultural que carrega significados identitários, históricos e estéticos.

Nesse contexto, este estudo insere-se no campo das investigações sobre a cultura popular nordestina, com foco na constituição do Forró como um fenômeno que articula práticas musicais, corporais, estéticas e sociais, contribuindo significativamente para a construção e a expressão de identidades culturais no Brasil. Parte-se da premissa de que a música popular desempenha papel central na construção de narrativas identitárias, funcionando como espaço de mediação simbólica entre memória e história, tradição e modernidade, cultura regional e cultura de massa. Nessa perspectiva, os conteúdos anteriormente produzidos sobre o Forró forneceram a base conceitual e empírica para a delimitação da **pergunta de pesquisa**: *de que forma o Forró contribuiu, enquanto prática artística e cultural, para a construção e a representação de identidades socioculturais brasileiras no século XX?*

A abordagem metodológica escolhida para responder a essa problemática baseia-se na **revisão narrativa da literatura** e de **fonogramas representativos**, associada a uma **análise qualitativa de estudos de caso**. A revisão narrativa foi selecionada por sua capacidade de abranger diferentes campos do conhecimento (História, Musicologia, Antropologia,

¹³ A partir de uma pesquisa de campo realizada pelo autor nas comunidades forrozeiras no Sudeste do país, entre os anos de 2015 a 2024, com o apoio do Fórum do Forró de São Paulo.

Comunicação, Etnomusicologia) e por permitir uma leitura crítica e reflexiva das transformações históricas, culturais e simbólicas do Forró em sua trajetória urbana e midiática (Gil, 2008; Rouquette, 1992). Esse formato difere da revisão sistemática, pois não se propõe à exaustividade ou à quantificação de dados, mas sim à construção interpretativa de um campo de significados que envolve agentes sociais, práticas artísticas e contextos históricos. A revisão narrativa permite, portanto, o cruzamento entre teoria e empiria, entre documentos históricos e experiências musicais, contribuindo para uma compreensão mais ampla do objeto estudado.

A **historiografia mobilizada** neste trabalho privilegia autores que discutem a música popular como lugar de construção de identidades e memórias coletivas, destacando os processos sociais de apropriação e ressignificação cultural. Destacam-se obras de Marcos Napolitano (2001), Hermano Vianna (1995), José Ramos Tinhorão (1986), Eduardo Granja Coutinho (2000), Carlos Sandroni (2001), dentre outros. Também se incorpora o aporte teórico de Stuart Hall (2003), no que se refere à noção de identidade cultural como construção discursiva e histórica, bem como os conceitos de memória coletiva e memória autobiográfica, de Maurice Halbwachs (2006). As **fontes primárias** analisadas incluem canções e fonogramas de artistas centrais na consolidação do Forró como gênero e movimento cultural (Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira), bem como registros fonográficos, entrevistas, reportagens, artigos acadêmicos, dissertações, livros, periódicos e documentos institucionais (como dossiês do IPHAN).

A seleção seguiu os critérios de **relevância histórica, representatividade estética e temática, acessibilidade documental e potencial analítico**. A etapa de análise, por sua vez, foi conduzida com base em uma abordagem **qualitativa**, fundamentada nos pressupostos da História Cultural (Burke, 2008; Chartier, 1990), que busca compreender os sentidos atribuídos às práticas culturais a partir das mediações históricas e sociais que as constituem. No caso dos fonogramas, a escuta crítica orientou-se por categorias como métrica, temática, performatividade e contexto de produção, mas também pelo modo como essas canções foram apropriadas, reinterpretadas e incorporadas em diferentes contextos socioculturais. Esses procedimentos permitiram verificar como o Forró opera como um **campo de disputa simbólica**, onde diferentes projetos de nação, de memória e de identidade se enfrentam. A música, nesse sentido, é compreendida como meio e fim: como documento e monumento, como testemunho e performance (Reis, 1996; Napolitano, 2001).

A escolha dessa abordagem facilita a integração de perspectivas e metodologias diversas, enriquecendo a análise e oferecendo uma visão holística do tema, pois a interseção

entre história, música e identidade cultural é complexa e multifacetada. Devo destacar que o produto deste estudo tem várias aplicações potenciais. Primeiramente, refere-se a uma possível contribuição para o avanço do conhecimento nas áreas de história, musicologia e estudos culturais, servindo de base para futuras pesquisas e estudos comparativos. Em seguida, manifesta-se na possível contribuição da pesquisa em fortalecer iniciativas de preservação e valorização do Forró, promovendo a conscientização sobre sua importância histórica e contemporânea. Por fim, é observada como um material que pode ser utilizado como recurso didático em cursos de graduação e pós-graduação, ajudando a formar uma compreensão crítica sobre a cultura e a identidade do sertão nordestino.

4 APRESENTAÇÃO DO PRODUTO

Este capítulo introdutório procura contextualizar historicamente um período de intensas transformações estruturais na sociedade brasileira, situado entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. O Brasil vivenciava um acelerado processo de urbanização, influenciado pelos paradigmas europeus de modernização das cidades, o que ocasionou profundas alterações nas paisagens físicas, sociais e simbólicas do país. Nesse novo cenário, emergiram dinâmicas inéditas de produção e consumo cultural, marcadas pelo fortalecimento da indústria fonográfica e pela consolidação de meios de comunicação de massa, como o rádio. No centro dessas mudanças, o mercado musical brasileiro assumiu um papel estratégico ao moldar, difundir e comercializar bens simbólicos.

4.1 CENÁRIO

A construção de uma identidade camponesa sertaneja nordestina brasileira, amplamente difundida por meio de canções, discursos e manifestações culturais, foi possibilitada por uma série de transformações socioculturais que marcaram o Brasil entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. O intenso processo de urbanização, impulsionado pelo crescimento das cidades e pela adoção de paradigmas europeus de modernização urbana, transformou profundamente as paisagens físicas e culturais do país. Nesse contexto, emergiram novas dinâmicas de produção e consumo cultural, fortalecidas pelo surgimento da indústria fonográfica e pela popularização de meios de comunicação como o rádio, que se consolidaram como instrumentos centrais para a difusão de ideias e expressões culturais. No coração dessas mudanças, o mercado musical brasileiro começou a moldar e comercializar bens culturais, criando condições para que gêneros populares, como o Forró, conquistassem espaço crescente nas cidades, conectando o rural e o urbano em um diálogo cultural dinâmico.

O protagonismo de figuras como *Frederico Figner* (1866-1947) e as estratégias inovadoras adotadas pela nascente indústria fonográfica revelam como o campo da música popular foi integrado a uma lógica mercadológica, reorganizando suas estruturas de produção e distribuição. *Frederico* foi um empresário, músico e pioneiro da indústria fonográfica no Brasil. Nascido na Boêmia (atual República Tcheca), emigrou para a América do Sul, passando por diversos países antes de se estabelecer no Brasil em 1891. Em 1900, fundou a Casa Edison no Rio de Janeiro, a primeira loja de discos e aparelhos fonográficos do Brasil. A Casa Edison

foi crucial para a popularização da música gravada no país, introduzindo o gramofone e discos de cera. *Figner* também foi o responsável pelas primeiras gravações de música brasileira, contribuindo significativamente para a preservação e disseminação da cultura musical do país.

Além de seu papel na indústria fonográfica, *Figner* também fundou a fábrica de discos Odeon, que se tornou uma das maiores e mais importantes do setor. Sua contribuição para a música e a tecnologia de gravação no Brasil é imensurável, deixando um legado na história da cultura brasileira (Gonçalves, 2011). Paralelamente, o rádio inaugurou paradigma de alcance cultural, conectando espaços urbanos e rurais e permitindo que expressões culturais regionais, como a música sertaneja nordestina, fossem amplificadas e ressignificadas. Este capítulo investiga como as transformações estruturais do período — desde a modernização urbana até a consolidação da indústria cultural — possibilitaram a formulação e a disseminação de uma identidade cultural que, por meio de ícones como Luiz Gonzaga e de elementos estéticos e musicais, construiu e perpetuou a imagem do sertanejo como símbolo da resistência.

Essa análise busca compreender não apenas os processos históricos que moldaram essa identidade, mas também como esses se entrelaçam com os desafios e as inovações que caracterizaram o mercado musical e as relações culturais da época. Entre os processos históricos relevantes que contribuíram para a propagação e difusão da identidade sertaneja nordestina brasileira, destaca-se um período em que a sociedade brasileira vivenciou profundas mudanças estruturais. Essas transformações abrangeram tanto alterações físicas, como a modernização e a expansão das paisagens urbanas, quanto mudanças culturais, que favoreceram a ressignificação e a adaptação da cultura popular aos padrões urbanos. Entre os anos de 1890 e 1940, um dos principais fatores responsáveis por um grande choque cultural no Brasil foi o crescimento da urbanização e a ampliação das funções urbanas, acompanhados pela influência da cultura europeia, especialmente a francesa.

Nesse contexto, a “elite” dominante brasileira apropriou-se dos pressupostos ideológicos que norteavam a modernização urbanística, como a higienização, o embelezamento e a racionalização do espaço urbano, utilizando-os para justificar intervenções no tecido urbano das cidades. Essas transformações provocaram profundas mudanças em várias cidades brasileiras, sobretudo na capital federal, nas principais capitais estaduais e nas cidades portuárias em expansão (Follis, 2004. p. 27). Nesse período, o desejo dos administradores públicos de modificar o ambiente físico dessas cidades para torná-las civilizadas e modernas tornou-se mais viável e urgente, consolidando projetos que buscavam alinhar o Brasil aos

modelos urbanos europeus e promover uma nova configuração urbana que atendesse aos interesses políticos, sociais e econômicos da época.

Houve, assim, uma reestruturação no espaço urbano que possibilitou novas mudanças estruturais, também no âmbito cultural. Um dos fatores que contribuiu para esse processo foi a transferência das residências dos fazendeiros do campo para a cidade. À medida que esses fazendeiros se estabeleceram nos grandes centros, intensificou-se a tendência de promover melhorias urbanas. Foram implementados avanços no sistema de calçamento, iluminação e abastecimento de água, além do aperfeiçoamento dos transportes urbanos. O comércio urbano adquiriu novas dimensões, assim como o artesanato e a manufatura. O interesse por diversões públicas também cresceu, levando à criação de locais apropriados para celebrações, como passeios públicos, cafés-concerto, casas de chope¹⁴, circos, teatros, clubes e cinemas, entre outros.

Este momento de intensa movimentação cultural, ocasionado pela expansão de novas opções de entretenimento, foi sendo incorporado ao cotidiano urbano das principais cidades brasileiras, como Recife, Salvador e, principalmente, a capital federal, o Rio de Janeiro (Costa, 1994, p.215). Durante essa época, a atividade musical na capital federal iniciou seu processo de expansão e popularização, conquistando gradativamente seu próprio espaço na cidade, com a presença de diversos locais criados para celebrações, que, pouco a pouco, se expandiram para outras cidades brasileiras. Nesse cenário, repleto de possibilidades visíveis de negócios, surgiram novos cantores, compositores, músicos e empresários atentos às múltiplas formas e aos espaços destinados à diversão e ao lazer que a capital federal oferecia e ainda estava por oferecer.

No início do século XX, surgiu o mercado fonográfico brasileiro, que buscava ampliar e criar uma rede de comercialização para os bens culturais. Nesse período, havia um público acostumado ao hábito de consumir música, geralmente em locais destinados ao entretenimento, por meio de partituras. Assim, foi necessário criar um novo hábito de consumo musical e buscar inserção nas mídias disponíveis, a fim de alcançar maior amplitude na divulgação das mercadorias, visando organizar simultaneamente a produção, a distribuição e o consumo. O

¹⁴ As casas de chope, também conhecidas como chopos berrantes, eram pequenos teatros ao ar livre, com palco para apresentação de cantores. O Teatro Jardim Concerto da Velha Guarda, localizado no Largo da Carioca, e o Teatrinho do Passeio Público, eram os de maior destaque, frequentados predominantemente pelo público masculino. As apresentações dos cantores eram gratuitas, bastava o público pagar uma taxa para consumação de cerveja. A partir do final do século XIX, várias cervejarias começaram a se instalar no Brasil e se associar aos espaços de diversão. Para popularizar a bebida e consolidar a sua marca, a Brahma investiu na divulgação e no comércio da bebida nas casas de chopos.

empresário tcheco *Frederico Figner* foi um atento observador das expressões musicais e artísticas e, por meio delas, buscou iniciar seus negócios. Ele circulou por diferentes espaços para conhecer e mapear os músicos e cantores de maior expressão e sucesso no cenário musical, com o propósito de convidá-los a gravar suas canções em cilindros.

Ele negociou e dialogou na generalidade desse cenário, influenciando e moldando-o, pois as primeiras gravações no Brasil foram realizadas a partir de sua inserção nesse contexto, no qual ele interagiu e negociou. Foram os diálogos e as trocas com esse mercado musical que lhe permitiram estruturar seu comércio com música gravada e com produtos culturais voltados ao consumo americano. Baseando-se nos pensamentos do filósofo e sociólogo alemão *Max Horkheimer*, que considerava a publicidade o caminho para criar um vínculo entre os consumidores e as grandes firmas (Adorno, 2002, p. 66), *Frederico Figner* enxergou na publicidade o meio para consolidar os modernos aparelhos que reproduziam músicas gravadas e, conseqüentemente, a sua marca. Assim, ele criou uma rede de comércio e divulgação do nome de sua gravadora e de seu elenco de cantores.

Isto é, ele criou meios de divulgação através da publicação dos primeiros catálogos de máquinas falantes e canções registradas no Brasil, dando início à estruturação e expansão de uma rede de negócios para além da capital federal (Gonçalves, 2011), pois *Figner* identificou uma oportunidade lucrativa para inserir seus empreendimentos. Os impactos provocados pela entrada dos fonógrafos e gramofones, com o início das gravações mecânicas, a tentativa em criar e expandir uma rede de comércio que cobrisse a maioria do território nacional e as negociações com as empresas multinacionais do ramo fonográfico, marcaram profundamente as estruturas do mercado musical no Brasil e serviram para construir as bases para expansão e início do processo de consolidação do mercado fonográfico brasileiro.

Os aparelhos que reproduziam músicas gravadas deram mais autonomia ao som, fizeram com que os indivíduos se identificassem criando laços simbólicos e afetivos com uma música gravada e reproduzida em larga escala; que passou a ser ouvido em qualquer lugar distante do seu local original de produção, como: nas ruas, nos estabelecimentos, e nas residências onde ampliou a experiência e perceptiva no interior do lar, alterando sua rotina diária, compartilhando as músicas reproduzidas com toda a família, por meio de uma espécie de “percepção coletiva” (Benjamin, 1994, p. 189). De posse dos direitos de gravação das músicas, a sua gravadora (Casa Edison), contratou várias bandas militares para elaboração e orquestração de gravação de diversos discos.

Assim como deu início ao processo de profissionalização das carreiras dos cantores por intermédio da negociação dos direitos autorais das suas canções, as estratégias de divulgação, repertório e o ambiente no qual atuavam. A diversidade musical presente nos catálogos da gravadora mostra que os investimentos feitos por *Frederico Figner* se justificam pela existência de um público que consumia essas canções e pela crescente demanda do mercado de gravações que se formava no Brasil. Em suma, para atrair a atenção do público e criar uma frente de divulgação em vários ambientes da capital federal e em outros estados, ele desenvolveu uma série de ações, como acordos estabelecidos com empresas estrangeiras para comercializar cilindros com músicas de gêneros musicais em voga na Europa, que já alcançavam sucesso no cenário musical da capital federal.

No início do século XX, o empresário *Fred Figner* destacou-se como um dos principais pioneiros do mercado fonográfico brasileiro, investindo intensamente em estratégias inovadoras de marketing e comunicação visando divulgar seus produtos e expandir seus negócios. Uma de suas mais relevantes iniciativas foi a elaboração e distribuição de catálogos gratuitos, que funcionavam não apenas como instrumentos publicitários, mas também como ferramentas fundamentais para atrair novos clientes e impulsionar as vendas de seus produtos. Em 1900, *Figner* publicou o primeiro catálogo editado no Brasil contendo anúncios de todos os itens comercializados em sua loja, consolidando esse recurso como um catalisador para a ampliação de sua rede comercial e para a afirmação de sua presença no mercado fonográfico nacional. A partir de 1902, os catálogos passaram a ser confeccionados com o nome de sua gravadora, a “Casa Edison”, sendo que o exemplar daquele ano contava com 54 páginas (Franceschi, 2002).

Figner demonstrava atenção constante às transformações do mercado, publicando continuamente materiais que apresentavam com detalhamento técnico os produtos à venda. Paralelamente a essas ações, seu sócio inglês, *Bernard Wilson Shaw*, sugeriu a criação de um sistema de consórcio, cuja finalidade era democratizar o acesso às chamadas “máquinas falantes”. Esse modelo permitia que clientes que não dispunham de recursos para o pagamento à vista adquirissem os equipamentos por meio de cotas mensais, além de fomentar a adesão de novos sócios e a divulgação das inovações técnicas à disposição dos consumidores.

A visão empreendedora de *Fred Figner* levou-o a estabelecer suas atividades na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, onde desenvolveu ações promocionais ousadas para conquistar o público consumidor. Essas estratégias contribuíram significativamente para o êxito de seus empreendimentos, tornando-o um empresário amplamente reconhecido nos mercados

musical brasileiro e internacional. Seu sucesso impulsionou o surgimento de outras casas gravadoras no país, como a *Casa Ao Bogary*, a *Columbia Phonograph*, a *Victor Record*, a *Favorite Record*, a *Grand Record Brasil*, *Discos Phoenix* e *Disco Gaúcho*, entre outras (Cabral, 1996, p. 8), dispostas a comercializar músicas gravadas e a firmar acordos de distribuição exclusiva com empresas estrangeiras, evidenciando a existência de um mercado consumidor em formação na capital federal, interessado nas novidades tecnológicas lançadas na Europa e nos Estados Unidos. Desse modo, gradualmente, começou a se estruturar no país uma rede de negócios e relações envolvendo casas comerciais nacionais e empresas estrangeiras, que se tornaria um negócio próspero e lucrativo (Benjamin, 1994, p. 189).

Ao fim da primeira década do século XX, o mercado musical da capital federal vivenciou um momento de prosperidade devido à sua grande expansão, ao aumento expressivo no número de músicas gravadas e à intensificação das vendas de discos. Os discos de 78 rpm passaram a ter, obrigatoriamente, uma identificação no adesivo colocado no centro do disco, chamado de rótulo, tornando-se um padrão mercadológico caracterizado da seguinte forma: traziam, por extenso, o nome da música, seguido do nome do compositor e do letrista, além da identificação do gênero musical e, por fim, uma numeração correspondente à gravação. O rótulo também continha a logomarca da gravadora ou do selo, seu endereço e outras informações (não obrigatórias) consideradas relevantes, conforme a interpretação de cada gravadora.

FIGURA 1: RÓTULO DE IDENTIFICAÇÃO DA RCA VICTOR NOS DISCOS 78 RPM



Fonte: acervo do Memorial Luiz Gonzaga.

A indústria fonográfica brasileira, pouco a pouco, passou a ser fortemente influenciada pela presença de empresas estrangeiras, que forneceram novas tecnologias, mercadorias importadas e técnicas modernas de produção. Essas empresas criaram várias segmentações de mercado por meio de categorizações musicais, com o intuito de facilitar para que os clientes (fãs) encontrassem o produto (artista) de sua preferência. Isto é, a indústria fonográfica adotou categorizações musicais com base, principalmente, nos interesses de um vasto número de consumidores, concentrando suas inovações no aprimoramento dos métodos de produção em massa. Assim, os gêneros musicais brasileiros foram moldados para o mercado fonográfico por muito tempo. Esse conceito englobava uma rede complexa de relações, envolvendo os mais diversos agentes, tais como intérpretes, compositores, gravadoras, distribuidoras, crítica jornalística, dentre outros.

Em 1945, *Peter Goldmark*¹⁵ começou a desenvolver um projeto para um novo formato de disco, denominado *Long Play (LP)* ou *Vinil*¹⁶ (Piccino, 2003, p. 20). Ele enfrentou uma série de obstáculos e preconceitos ao longo do processo. Com o passar do tempo, essa novidade tornaria obsoleto o disco de goma-laca de 78 rotações, que até então era o único utilizado desde 1890. O *Long Play* destacava-se, primeiramente, por reproduzir um número maior de músicas, diferentemente dos discos de 78 rpm, que disponibilizavam apenas uma música por face. Além disso, apresentava excelência na qualidade sonora e trazia um novo atrativo: a arte nas capas externas¹⁷.

O *vinil* começou a ser comercializado a partir de 1948, pelas empresas CBS e RCA. Inicialmente, foi aplicado ao campo erudito, pois, naquela época, apenas a música erudita era considerada digna de alta fidelidade; ou seja, a música popular não era vista como merecedora de tamanha sofisticação. Contudo, a gravação do musical *South Pacific*, no final da década de

¹⁵ *Peter Goldmark* era um amante do violoncelo que se interessou pela física aplicada às telecomunicações e quando trabalhava na CBS (*Columbia Broadcasting System*), começou a desenvolver o projeto do LP. Lutou contra uma série de obstáculos e preconceitos. O ponto de partida das pesquisas de *Goldmark* era provar que 90% de todas as obras clássicas poderiam colocadas num LP com 45 minutos de duração.

¹⁶ É uma mídia desenvolvida para a reprodução musical que usa um material plástico chamado vinil (normalmente feito de PVC), usualmente de cor preta, que registra informações de áudio que podem ser reproduzidas por meio de um “toca-discos”. O disco de vinil possui microsulcos ou ranhuras em forma espiralada que conduzem a agulha do toca-discos da borda externa até o centro no sentido horário. Trata-se de uma gravação analógica, mecânica. Esses sulcos são microscópicos e fazem a agulha vibrar. Essa vibração é transformada em sinal elétrico. Este sinal elétrico é posteriormente amplificado e transformado em som audível, isto é, música.

¹⁷ Os discos são guardados sempre na sua capa e envelope de proteção (conhecidas, vulgarmente, como capa de dentro e de fora).

1940¹⁸, despertou o interesse do mercado fonográfico devido ao enorme lucro obtido. Segundo Marcos Napolitano (2007), essa transição evidencia o papel do mercado na construção da percepção de valor cultural, ao transformar a música popular em um produto legitimado tanto pela sofisticação técnica quanto estética, embora ainda marcado por interesses comerciais. Napolitano ressalta que o mercado fonográfico operou seletivamente, integrando práticas culturais diversas e categorizando-as de acordo com interesses comerciais.

No entanto, levaria algum tempo até que a música popular explorasse plenamente o imenso potencial de recursos que o LP oferecia. Os primeiros LPs de música popular foram coletâneas de sucessos da época. No Brasil, na década de 1940, o consumo de discos para uso particular tornou-se um hábito difundido por todo o país. Em 1951, o *Long Play*¹⁹ foi lançado comercialmente; contudo, ele só começaria a suplantiar o formato anterior²⁰ a partir de 1958. Outro fator de grande relevância para a disseminação de um discurso em torno da identidade camponesa sertaneja nordestina brasileira foi o advento do rádio. A introdução desse meio de comunicação no Brasil remonta a 1922, no Rio de Janeiro, durante as celebrações do centenário da Independência. Na ocasião, as companhias norte-americanas *Westinghouse* e *Western Electric* instalaram estações experimentais na Praia Vermelha e no Corcovado, promovendo demonstrações de radiotelefonía que alcançaram grande parte da cidade. Entretanto, o marco histórico ocorreu em 7 de setembro do mesmo ano, com a realização da primeira transmissão radiofônica oficial no país.

Nesse evento, o então presidente Epitácio Pessoa proferiu um discurso em homenagem ao centenário da Independência do Brasil²¹ (Barreto; Gasparini, 2010, p. 52). Esse acontecimento não apenas simbolizou o início de uma nova era na comunicação, mas também consolidou o rádio como um importante veículo para a propagação cultural e a construção identitária no cenário nacional (Napolitano, 2007). Poucos meses após as demonstrações iniciais, a estação do Corcovado foi desmontada. Contudo, a estação da Praia Vermelha teve um destino diferente, graças à iniciativa do professor Edgar Roquette-Pinto. Preocupado com o

¹⁸ *South Pacific* foi um musical composto por *Richard Rodgers*, com letra de *Oscar Hammerstein II* e livro de *Hammerstein* e *Joshua Logan*. A obra estreou em 1949 na *Broadway* e foi um sucesso imediato, com 1.925 apresentações.

¹⁹ O *vinil* de 33, 1/3 rotações e 30 centímetros.

²⁰ O formato — 78 rpm de 10 polegadas (aprox. 25 cm) (aprox. 25 cm) fabricado em goma-laca foi introduzido no país em 1902 por *Fred Figner* e abandonado de vez em 1964.

²¹ O Presidente teve a voz irradiada mediante uma estação de 500 watts, transmitido por alto-falantes instalados em pontos estratégicos da cidade e por aparelhos distribuídos pelo governo federal em São Paulo, Petrópolis e Niterói.

fato de as autoridades não compreenderem o potencial informativo e cultural da nova tecnologia, Roquette-Pinto buscou sensibilizar o governo estadual, utilizando sua posição na Academia de Ciências, onde era secretário, para promover uma reflexão sobre a importância do rádio.

Seus argumentos convenceram Henrique Morize, presidente da Academia, a apoiá-lo nessa empreitada. Como resultado desse esforço, em 20 de abril de 1923, foi fundada a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, a primeira emissora oficial do país. Durante a inauguração, o doutor Henrique Morize destacou, em seu depoimento, o papel fundamental do rádio como ferramenta de disseminação do conhecimento e de promoção da cultura, reconhecendo a relevância dessa tecnologia emergente para o desenvolvimento da sociedade brasileira.

Dentro de pouco tempo, teremos todos os países no mundo, ligados entre si pelas radiocomunicações [...] e, uma vez ligado não haverá tanta facilidade para amar compreensão. Os homens entender-se-ão melhor. A aproximação traz a estima e a amizade! [...] Haverá portanto menos a razão para as guerras (Barreto; Gasparini, 2010, p. 53).

Ainda no mesmo ano, no dia 17 de outubro, o Sr. Oscar Moreira Pinto fundou, no Recife, a Rádio Clube de Pernambuco, com o prefixo PRA-K²² (Barreto; Gasparini, 2010, p. 56). No início, as emissoras eram mantidas por ouvintes associados, funcionando, nesse aspecto, como uma espécie de clube. Conforme o próprio nome sugere a instituição funcionava como uma espécie de associação que contribuía mensalmente a fim de angariar recursos para a realização de experiências radiofônicas. A comunidade era formada por uma abstrata elite de donos de terra, engenheiros, intelectuais e jornalistas, que foram chamados de *radiófilos* — amantes da nova arte de se comunicar à distância através do éter (Barreto; Gasparini, 2010, p. 53). Nesse primeiro momento, apenas 10% dos anúncios eram publicitários, mas sem obedecer a um formato próprio e sendo transmitidos fora de intervalos comerciais.

Na década de 1920, o repertório da Rádio Clube era formado basicamente por peças eruditas, com a transmissão de discos pertencentes às coleções pessoais dos membros da associação. A entrada da música de inspiração popular no éter ocorreu a partir de 1931, pelas mãos daquele que seria um dos artistas pernambucanos do século XX: o maestro Nelson Ferreira. A estação se consolidou como um veículo eminentemente popular, voltado para o deleite da grande massa de ouvintes. Contudo, começaram a surgir críticas de certos setores da

²² Com aquisição de novos transmissores fabricados pela *Cinephon*, em 1937, a rádio assume um caráter comercial.

elite, que denunciavam a decadência cultural da emissora, afirmando que a rádio estava sendo responsável por transmitir uma “música medíocre e corriqueira, uma arte falsa e barata” (Barreto; Gasparini, 2010, p. 55 a 56).

É fundamental problematizar essa abordagem e questionar os critérios utilizados para definir o que é "medíocre" ou "falso". O juízo de valor expresso, frequentemente associado às desigualdades sociais, revela uma perspectiva elitista que desvaloriza as manifestações culturais populares, classificando-as como inferiores ou de menor relevância artística. Essas classificações refletem, em grande medida, relações de poder e preconceitos de classe, mais do que uma análise objetiva do valor cultural ou artístico das produções. Além disso, essa visão ignora as complexas dinâmicas de produção e recepção cultural em contextos de massa, nos quais as expressões populares desempenham um papel essencial na formação de identidades coletivas.

Nesse sentido, a crítica reforça uma divisão cultural historicamente construída, sustentada por preconceitos que opõem uma suposta "alta cultura", associada ao erudito, a uma "cultura de massa", vinculada ao consumo popular e considerada inferior. Essa dicotomia, perpetuada por privilégios de classe, negligencia a riqueza e a diversidade das manifestações culturais populares. Ao democratizar o acesso à música e à informação, a rádio desempenhou um papel central como mediadora cultural, ampliando horizontes e conectando diferentes segmentos da sociedade. Sua relevância histórica transcende as críticas elitistas, consolidando-se como um instrumento transformador na promoção da inclusão cultural e no fortalecimento da identidade coletiva.

O Presidente da República na época percebeu o poder e a influência do rádio como instrumento de propaganda. O rádio tinha o potencial de aproximar as regiões brasileiras, separadas por longas distâncias, e de transmitir um discurso nacionalista em prol do Estado Novo. Nesse contexto, foi criada a Rádio Nacional como um braço do governo. Em 1931, o governo de Getúlio Vargas lançou o primeiro decreto com normas técnicas para a concessão de emissoras. No ano seguinte, foi promulgado outro decreto de fundamental importância para o desenvolvimento do rádio, regulamentando a possibilidade de veiculação de anúncios publicitários, que até então não era permitida²³ (Calabre, 2009, p. 37). Com isso, no início da

²³ Em 1932, o decreto-lei n. 21. 111 permitir anúncios populares e a concessão de canais a particulares. Expandiu os espaços para uma maior audiência, favorecendo entre outras coisas a divulgação da música popular.

década de 1930, o rádio brasileiro começou a cobrir as grandes metrópoles, transformando-se em uma ampla janela para a comunicação de massa.

Tornou-se um veículo que prestava informações, proporcionava lazer, ditava moda e estreitava os laços de afinidade entre o público e o mundo artístico. Ele moldou a escuta e o padrão musical de toda uma época a partir desta década²⁴ (Napolitano, 2007, p. 47). Entretanto, foi apenas em 1932 que o rádio se consolidou como uma espécie de “veículo síntese” da música popular, desempenhando três funções principais: aglutinador de estilos regionais, disseminador de gêneros internacionais e, por fim, responsável pela “nacionalização”²⁵ (Barreto; Gasparini, 2010, p. 54). Getúlio Vargas, compreendendo a força da música e seu potencial para catalisar popularidade, buscou transformá-la em um meio nacional e popular de produção de significados afirmativos, destacando a unidade e a “identidade nacional”²⁶ (Santos, 2013, p. 26). Essa iniciativa deu ênfase à exaltação da cultura oral brasileira, da natureza nacional e dos inúmeros aspectos positivos do país e de seu povo.

Com base nesse entendimento, foi escolhido o gênero musical samba para construir uma “identidade musical brasileira”. Vargas determinou que os lucros obtidos pela Rádio Nacional com publicidade fossem reinvestidos na melhoria da estrutura da emissora e no desenvolvimento de seus artistas. Isso permitiu que a rádio mantivesse o melhor elenco de músicos, cantores e atores da época, além de promover a constante atualização e melhoria de suas instalações e equipamentos. No início da década de 1930, o Brasil contava com 29 emissoras, que transmitiam músicas no formato de ópera e textos instrutivos (Câmara, 1994). O rádio tornou-se um elemento essencial para o desenvolvimento do mercado da música brasileira. Lentamente, deixou de ser fruto da união de esforços entre associações para se transformar efetivamente em uma empresa.

Na época, o quadro de funcionários de uma rádio era composto, em média, por 100 pessoas, incluindo músicos, locutores, técnicos, cantores, rádio atores, diretores e burocratas (Barreto; Gasparini, 2010, p. 56). Surgiu, então, a necessidade de um suporte financeiro para manter tantos profissionais. Assim, a popularização dos programas tornou-se “uma questão de sobrevivência” (Câmara, 1994, p. 65). No mesmo período, o aparelho de rádio foi se tornando

²⁴ O rádio e a vitrola substituíram, de uma vez por todas, o piano na sala da classe média brasileira.

²⁵ Até o início dos anos 1930 a música popular tinha mais espaço no circuito partitura-disco-teatro do que no rádio ou no cinema.

²⁶ Ele selou a sua ligação com os músicos populares em 1926, quando era congressista, e propôs uma lei que obrigava os empresários de teatros-cinemas e de rádios a pagarem *royalties* pelo uso de música gravada. O estímulo ao mercado de música ao vivo mudou significativamente o padrão do rádio e favoreceu os músicos.

mais acessível, popularizando-se e transformando-se em um veículo de publicidade, sendo a principal fonte de financiamento dos programas radiofônicos. Investir em entretenimento foi também à saída encontrada para algumas rádios de escapar ao enfrentamento com a política do estado novo, o regime ditatorial implantado por Getúlio Vargas (Barreto; Gasparini, 2010, p. 56).

Segundo Jurema Mascarenhas Paes (2009), o rádio foi incorporado à sociedade de consumo, tornando-se um produto que agregava valor às marcas, como Coca-Cola e o fermento Royal, por meio de locuções e *jingles*. A partir disso, os objetos da cultura passaram a servir como estratégias de sedução e construção de discursos para empresas privadas e para o próprio Governo. O Estado Novo utilizou o rádio como meio simbólico para construir a imagem do nacionalismo populista e para difundir o ideário varguista (entre 1937 e 1945).

O Rádio por ser o veículo de comunicação de massas neste momento, será pensado como o veículo capaz de produzir não só esta integração nacional, com o encurtamento das distâncias e diferenças entre suas regiões, mas também como capaz de produzir e divulgar esta cultura nacional. Embora financeiramente liberado da tutela do Estado desde a década de trinta, tornando-se um veículo de fato comercial, sustentado pela propaganda, o rádio será tutelado, inclusive pela censura, para se engajar nesta política nacionalista e populista, partida do Estado. O rádio, ao mesmo tempo em que é estimulado a falar do país, revela a sua diversidade cultural [...] A música que até então se diferenciava da canção, era considerada apenas a de caráter erudito. A música produzida pelas camadas populares, no entanto, adquire nova importância num momento em que a preocupação com o nacional e com o popular passa a redefinir toda a produção cultural e artística (Albuquerque Junior, 2009, p. 152 e 153).

A censura esteve presente desde o primeiro momento em que o governo passou a perceber a importância do rádio como veículo de informação e entretenimento²⁷ (Calabre, 2009, p. 37 a 38). Valendo-se desses mecanismos, Vargas consolidou seu plano de propaganda política, estatizando, em 1936, a Rádio Nacional e adotando um discurso unificador. O rádio tornou-se um componente econômico importante e preponderante no processo de profissionalização e fortalecimento do mercado musical e artístico. As emissoras de rádio proporcionaram trabalho a diversos artistas, músicos e arranjadores. No ambiente das rádios,

²⁷ Em 1934, foi criado o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, inicialmente sob a direção do jornalista Salles Filho e, depois, sob o comando de Louviral Fontes (mais tarde, diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Nesse período era comum a presença de um sensor nos veículos de comunicação principalmente os impressos; ou seja, esses meios de comunicação deveriam afirmar a identidade Nacional de um país promissor, qualquer manifestação que saísse desse prefeito tinha de prestar satisfação ao principal órgão de censura da época, o DIP.

passaram a conviver profissionais de segmentos sociais e regiões diferentes do país, proporcionando, dessa forma, um ambiente rico em troca de saberes (Ferreira, 1986. p. 70 a 71).

Nesse período, o país assistiu ao surgimento de ídolos como Mário Lago, Cauby Peixoto, Emilinha Borba, Paulo Gracindo, Janete Clair, dentre outros. Também nessa época, apareceram as novelas e as revistas, que ofereciam aos ouvintes narrativas sobre o meio artístico²⁸. Em suma, ser artista de rádio era o desejo de milhares de pessoas, especialmente dos jovens. Pertencer ao elenco de uma emissora como a Rádio Nacional era suficiente para que o artista obtivesse projeção, destaque e prestígio em todo o país. Mesmo antes dos famosos programas de auditório, algumas emissoras organizavam seus programas em pequenas salas. Com o tempo, essas salas foram substituídas por amplos e confortáveis auditórios, que passaram a cobrar ingresso, compensando os espetáculos com modestos brindes. Contudo, os patrocinadores passaram a medir o êxito de cada programa pelo número de participantes.

Como as emissoras viviam e ainda vivem dos anúncios, seus diretores decidiram aumentar a quantidade e a qualidade dos prêmios e brindes, para atrair mais público. Segundo Elba Braga Ramalho (2000, p.24), em 1935, os programas de auditório rapidamente se tornaram o principal veículo de sonhos e entretenimento para muitos brasileiros, coroando astros e estrelas, descobrindo novos talentos e contribuindo para o enriquecimento artístico e cultural do país. Concluindo, a evolução das indústrias fonográfica e radiofônica, abordada ao longo deste capítulo, evidencia o papel fundamental de elementos culturais, tecnológicos e sociais na formação de movimentos artísticos e culturais. Esses acontecimentos não apenas moldaram o consumo de música, mas também definiram padrões estéticos, comportamentais e de identidade que permitiram a criação e consolidação de gêneros musicais como o Forró.

O avanço tecnológico, como o surgimento do disco de *vinil* (LP) e o crescimento do rádio, ampliou o alcance da música popular e possibilitou a disseminação de valores culturais regionais em escala nacional. A transição de uma música elitista, voltada à alta fidelidade técnica, para a aceitação da música popular no mercado global representou um marco que democratizou o acesso a novos estilos e impulsionou a valorização da cultura popular. Nesse contexto, o Forró encontrou um ambiente favorável para se consolidar, dialogando com as transformações tecnológicas e as exigências de mercado. A articulação entre a música e os

²⁸ As revistas traziam assuntos das vidas particulares dos ídolos, curiosidades e a clássica “fofoca”. Uma das revistas famosas da época era a Revista do Rádio de Anselmo Domingos.

interesses do governo, especialmente durante o Estado Novo, destacou o papel do rádio como um meio de promoção de uma identidade nacional. Ao centralizar o samba como símbolo da “brasilidade”, o governo criou condições para que outros gêneros, como o Forró, se estruturassem com base nessa mesma lógica de representação cultural.

A profissionalização do mercado musical e a popularização dos programas de auditório reforçaram o protagonismo da música como veículo de sonhos e projeção artística. O reconhecimento e o estímulo a novos talentos fomentaram a diversidade cultural e prepararam o terreno para a inserção de expressões musicais regionais, como o Forró, nos grandes centros urbanos e no imaginário popular brasileiro. A convivência entre artistas de diferentes origens, promovida pelo rádio, favoreceu a troca de saberes e a criação de uma música híbrida, ao mesmo tempo, fiel às suas raízes e adaptada aos padrões do mercado.

Por fim, os eventos relatados demonstram que a cultura resulta de um processo contínuo de adaptação e reinvenção. O Forró, enquanto movimento artístico e cultural, não foi construído isoladamente. Ele se desenvolveu em um contexto que articulava as influências da indústria fonográfica, os avanços tecnológicos, a intervenção do Estado, as dinâmicas de mercado e as demandas por representação cultural. Dessa maneira, o Forró se consolidou como um movimento cultural que celebra as tradições nordestinas ao mesmo tempo que dialoga com a modernidade. Assim, o Forró tornou-se uma expressão artística rica e significativa, que não só contribui para o fortalecimento da cultura nacional, mas também projeta o Brasil e sua diversidade cultural para o mundo.

4.1.1 Formação de Plateia

A urbanização das indústrias fonográficas e a disseminação dos rádios, abordadas no capítulo anterior, constituíram fatores determinantes para a popularização e consolidação de movimentos musicais no Brasil. Segundo Jurema Mascarenhas Paes (2009), essas transformações possibilitaram a ampliação do alcance de manifestações artísticas regionais, permitindo que tradições antes restritas ao contexto local atingissem um público muito mais amplo e diverso. Dentro desse cenário, o Forró emergiu como um movimento artístico e cultural singular, capaz de traduzir e projetar a perspectiva para além das fronteiras geográficas do Nordeste. Ao compreender a força e o alcance das indústrias culturais emergentes, Luiz Gonzaga desempenhou um papel central ao utilizar as plataformas emergentes para promover os valores, as narrativas e os costumes do povo sertanejo nordestino e criar uma conexão

emocional entre o público urbano e a cultura nordestina. Mais do que um simples intérprete, Gonzaga se tornou um embaixador da cultura nordestina, consolidando, ao lado de Humberto Teixeira e Zé Dantas, um movimento artístico e cultural com uma estética sonora e poética que capturava fragmentos da vida no sertão. Albuquerque Junior (2009, p. 164) destaca que:

Gonzaga foi, pois, o artista que, por meio de suas canções, instituiu o Nordeste como um espaço da saudade. Embora não aquele Nordeste com saudade da escravidão, do engenho, das casas-grandes; mas o Nordeste da saudade do sertão, de sua terra, de seu lugar. Saudade de seus cheiros, seus ritmos, suas festas, suas alegrias, suas sensações corporais [...] Um Nordeste humilde, simples, resignado, fatalista, pedinte. E, ao mesmo tempo, um Nordeste de grande “personalidade cultural”. Um lugar que quer conquistar um lugar para sua cultura em nível nacional, que quer mostrar para o governo e para os do Sul que existe que tem valor, que é viável. O espaço da cultura brasileira contra as estrangeirices do Sul.

Este capítulo se dedicará a explorar a difusão da construção da narrativa artística voltada para a formação da plateia do gênero musical que seria conhecido como Forró. Além disso, será analisado como os discursos musicais de Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira foram determinantes para criar uma audiência que não apenas consumia, mas também se identificava com as mensagens propagadas por suas canções. Essa conexão, favorecida pelas temáticas abordadas, ilustra como o discurso artístico de Gonzaga ultrapassou barreiras geográficas e se tornou um elo entre o campo e a cidade, reafirmando a potência do rádio e da indústria fonográfica na construção de novas plateias e na legitimação de uma cultura antes marginalizada (Paes, 2009).

Em 1920, com a melhora econômica na Europa, houve uma parada brusca nas imigrações estrangeiras, pois, com a possibilidade de se estabelecer no próprio país de origem, as pessoas optaram por permanecer. Entretanto, o Sudeste do Brasil crescia, apresentando uma necessidade crescente de mão de obra para as lavouras de café. Nesse mesmo período, São Paulo passava por um intenso processo de crescimento, urbanização e industrialização, transformando-se em uma metrópole moderna. Assim, tornou-se imprescindível a implementação de uma política de subsídios que estimulasse o processo migratório interno da região Nordeste para a região Sudeste. A partir de 1930, a migração nordestina para o Estado de São Paulo passou a ser oficialmente incentivada. O trem e o navio marcaram o início dessas migrações entre as duas regiões. Naquela década, o Departamento de Imigração e Colonização registrou a entrada de 45.886 trabalhadores nacionais no estado de São Paulo. Armando Salles de Oliveira, governador de São Paulo na época, iniciou, em 1935, gestões e contratos com

empresas particulares que começaram a atuar no norte de Minas Gerais e no Nordeste, agenciando e promovendo a migração de trabalhadores rurais para São Paulo (Paes, 2009).

Essas empresas contavam maravilhas sobre a cidade de São Paulo e seu mercado de trabalho, cooptando os migrantes para a viagem (Bosco; Jordão, 1967. p. 146). Com a expectativa de receber salários e usufruir dos direitos trabalhistas recém-adquiridos, ausentes nas relações de trabalho na zona rural, muitos foram seduzidos pela esperança de uma vida melhor no Sudeste, pois a propaganda apresentava a região como moderna, em desenvolvimento e cheia de oportunidades. Jurema Mascarenhas Paes (2009) afirmou que, desse total, 38.090 pessoas utilizaram a ferrovia para seu deslocamento, enquanto 7.796 optaram pela via marítima. Nos anos de 1930 e 1940, os investimentos no setor imobiliário ganharam impulso, possibilitando novas edificações. Paes (2009) justificou que São Paulo tornou-se “a cidade de um edifício por hora”. Os lucros e capitais excedentes provenientes de diferentes atividades passaram a ser aplicados em investimentos imobiliários, com destaque para a construção civil.

Em 1920, foram registradas 1.875 novas construções; em 1930, o número já havia crescido para 3.922; em 1940, atingiu 12.490; e, em 1950, chegou a 21.600. Na metade da década de 1950, o governo de Juscelino Kubitschek lançou um plano de metas que priorizava a produção de artigos industrializados no Brasil. Para isso, JK facilitou a entrada de multinacionais no país, visando promover investimentos internacionais, sobretudo no setor industrial. Desse modo, São Paulo passou a receber e concentrar o intenso processo de industrialização no contexto nacional. Com a abertura da estrada asfaltada Rio-Bahia e a melhoria de estradas secundárias, como a Transnordestina, que liga Salvador a Fortaleza (Bosco; Jordão, 1967. p. 146), os caminhões conhecidos como **pau-de-arara** tornaram-se o meio de transporte mais frequente a partir da década de 1950.

Os donos dos caminhões eram agenciadores dos trabalhadores nordestinos; muitos chegaram a trabalhar diretamente para fazendeiros, industriais ou agências especializadas em São Paulo (Paes, 2009). Esses veículos, adaptados para o transporte rudimentar de passageiros, foram amplamente utilizados durante o êxodo rural de nordestinos para o Sudeste do país, especialmente para o estado de São Paulo. O transporte de passageiros em caminhões passou a ser proibido, na década de 1960, desaparecendo, por fim, entre as décadas de 60 e 70, quando começou a concorrência das companhias de ônibus (Paes, p. 51). A partir dessa década, os migrantes passaram a se estabelecer diretamente nas regiões periféricas, habitando, em sua maioria, áreas que abrigavam bairros industriais e de imigrantes, como o Bexiga e o Brás, além

dos municípios da região metropolitana do ABC (Santo André, São Bernardo e São Caetano) e da região de Osasco, a oeste.

Essas áreas, localizadas ao longo dos mesmos eixos ferroviários, já haviam participado do primeiro surto industrial, registrado na década de 1920. No início da década de 1950, São Paulo registrava uma população de cerca de 2,2 milhões de habitantes, entre os quais mais de 500 mil mineiros e 400 mil nordestinos, sendo aproximadamente 190 mil baianos, 63 mil pernambucanos, 57 mil alagoanos e 30 mil cearenses. Esse contingente correspondia a quase metade da população paulistana, composta, em sua maioria, por descendentes de imigrantes italianos e afrodescendentes filhos de ex-escravizados (Rocha, 2002. p.183). Com base nessa estatística, constata-se que, nesse período, existia, no Sudeste do país, uma nova segmentação de mercado: os migrantes nordestinos, que se constituíam como público consumidor importante na dinâmica de construção das estruturas e engrenagens sociais de São Paulo, assim como dos contrastes sociais, econômicos e culturais.

Faziam-se presentes nas missas, nos estádios e nas torcidas de futebol, nos sindicatos, nos botecos e nos centros comunitários, sempre negociando espaços, poderes e saberes. Ou seja, existia um público-alvo novo a ser explorado: uma multidão sem representatividade no mercado, sem rosto e sem voz (Paes, 2009, p. 89). Todavia, surgiu, no final da década de 1940, um discurso produtivo e tradicionalista plural do Nordeste, em formato de pronunciamentos inspirados no regionalismo promovido por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas. Esses artistas, em diálogo, concluíram que a cultura popular representava o inventário do inconsciente regional, uma espécie de estrutura ancestral que permitia compreender um possível fundamento da cultura nordestina.

Em suma, por meio desse entendimento, apostaram que o público-alvo enxergava a cultura popular como um espaço de produção da memória. Assim, começaram a estabelecer discursos reminiscentes por meio de textos informativos, construindo um processo de afirmação de uma identidade local, baseado na continuidade e na “tradição”. Foi propagada uma visão mitológica do campo, apresentado como um paradigma de pureza, paz e simplicidade. Simultaneamente, construiu-se uma perspectiva idílica para a cidade, criando um equilíbrio entre essas duas representações culturais (Santos, 2004, p. 22). Jurema Mascarenhas Paes (2009) declarou que eles buscavam elementos que trouxessem, do subconsciente desses migrantes, lembranças das relações humanas no campo e o sentimento de saudade. Esse objetivo era alcançado por meio de um sotaque demográfico sertanejo nordestino e de componentes sonoros que, codificados, constituíam uma identificação sensorial.

Além disso, os subsídios simbólicos presentes nas letras instigavam a memória dos migrantes, promovendo uma conexão entre o passado e o momento do êxodo das populações rurais para os centros urbanos. Em suma, sobre a batuta de Gonzaga junto com a parceria de Humberto e Zé Dantas, uma criação musical sem precedentes nasceu na história da música popular brasileira; eles amplificaram a música “nordestina” por meio da rádio e ampliaram o seu campo de memória. Destaco o depoimento de Gonzaga sobre o público-alvo do nicho em São Paulo:

A colônia nordestina não só se divertia. Agente notava que ouvir o baião para eles era lenitivo para saudade da terra distante. E eu os imitava no linguajar, riam, colaboravam nos programas. [...] os programas ficavam repletos de nordestinos. Deles havia quem viajavam um dia inteiro de trem Sorocabana, Noroeste ou Alta Paulista - só para me ver tocar e dizer aquelas lorotas, para escutarem a música que falava da terra distante e perdida, sem embargo encravada no coração (Sá, 1986, p. 55).

Na década de 1950, Luiz Gonzaga não apenas consolidou sua posição como um dos maiores expoentes da música brasileira, mas também desempenhou papel fundamental na construção e na difusão de uma identidade sertaneja nordestina brasileira no cenário nacional. Em um Brasil marcado por profundas desigualdades regionais, Gonzaga utilizou a música e as ondas do rádio para criar uma ponte simbólica entre o Nordeste e os migrantes que viviam nas grandes cidades, especialmente em São Paulo, que ele próprio chamou de “QG do Baião”. Essa definição não foi apenas uma metáfora, mas também um reconhecimento da cidade como ponto estratégico para a difusão cultural e para a criação de um espaço de pertencimento para os milhares de migrantes nordestinos que ali se estabeleceram. Nesse sentido, vale conferir, a seguir, a leitura de Gonzaga sobre a cidade de São Paulo:

Instalei o QG do Baião em São Paulo, onde a coisa ia bem, a colônia nordestina vibrando e dando apoio ao Baião. O ponto fixo era a Rádio Record, em contrato permanente. E, de lambuja, os contratos extraordinários para as cidades do interior e para os subúrbios distantes da Paulicéia. O dinheiro ia correndo. Tanto no Rio como em São Paulo, entre as quase eu ficava no vai e vem danado. Nacional no Rio, Record em São Paulo (Sá, 1986, p. 55).

Nesse contexto, a Rádio Record desempenhou papel fundamental, não apenas como veículo de transmissão das músicas de Luiz Gonzaga, mas também como espaço de articulação de narrativas que conectavam o Nordeste a uma identidade cultural compartilhada e revalorizada. Em 1951, Humberto Teixeira, Zé Dantas e o apresentador Paulo Roberto, com a

participação especial de Luiz Gonzaga, produziram um programa que se tornou uma referência de “tradição” camponesa nordestina (aos olhos do público fiel de Gonzaga e, conseqüentemente, da indústria cultural), bem como das músicas desses mestres do cancioneiro popular brasileiro. Esse programa tornou-se reconhecido pelo público-alvo como um modelo de referência da representatividade do discurso de identidade proposto pelos cofundadores do movimento artístico e cultural. Chamado *No Mundo do Baião*, o programa era transmitido no horário nobre da Rádio Nacional, todas as terças-feiras, às 21h, com patrocínio dos produtos Royal. Ele teve duração de um ano (Alves, 2010, p. 18).

Um discurso de identidade nordestina foi difundido pelo programa por meio das descrições presentes nas canções de Humberto Teixeira, Zé Dantas e Luiz Gonzaga. As músicas apresentavam, nas inflexões vocais de Gonzaga, um timbre peculiar de um caboclo sertanejo. Além disso, os trejeitos de personagens típicos interpretados por Zé Dantas carregavam um sotaque repleto de expressões do português arcaico, específico da zona rural do sertão nordestino brasileiro, em consonância com as formas de teatralizar e se comunicar tanto de Gonzaga quanto do próprio Zé Dantas. Humberto, Zé e Gonzaga ofereciam aos espectadores narrativas sobre a cultura do camponês sertanejo nordestino. Esse discurso foi gestado a partir da memória individual deles, elaborada por meio de experiências marcantes no território da sensibilidade. Essas vivências foram condensadas em uma descrição de uma identidade coletiva, que não se limitava a lembranças, mas também envolvia gestos e hábitos que se repetiam e se renovavam.

O programa *No Mundo do Baião* ressignificou a forma de apresentar uma programação voltada ao cancioneiro popular nordestino, estabelecendo uma linguagem distinta com um sotaque específico, inspirado na cultura oral, nos seus causos e contos. O sucesso do processo de urbanização da cultura popular nordestina, impulsionado por programas de rádio e pela difusão do cancioneiro popular, abriu espaço para o surgimento de novos coautores. Esses artistas e intérpretes, inspirados pela riqueza das tradições culturais do sertão, contribuíram significativamente para a consolidação de um movimento artístico e cultural que, mais tarde, seria chamado de Forró. Um exemplo notável é a dupla Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, que participou de diversos programas na década de 1950. Aos domingos, na Rádio Tupi, eles integravam dois programas: o primeiro, chamado *Matinê Tupi*, era conduzido por Airton Perlingeiro; o segundo, *Caleidoscópio*, tinha apresentação de Carlos Frias.

Às segundas-feiras pela manhã, a dupla participava de um dos programas de auditório mais concorridos da emissora, o *Dia de Festa*, com Silveira Lima. Já às terças-feiras, o

compromisso era com a televisão, na *Festa do Arraial Televidas*, onde davam seus primeiros passos na nova mídia ao lado do popular apresentador Abelardo “Chacrinha” Barbosa, ainda sem os característicos adereços pré-tropicalistas. A dupla definiu a quarta-feira como o dia da semana para descansar. Depois, seguiam para São Paulo, alternando os horários entre a rádio e as aparições nas emissoras da Record paulista, a B-9 e o Canal 7. A dupla iniciou na televisão paulista com um contrato provisório, chegando até ficar um período com suas aparições suspensas, contudo, terminaram sendo contratados por um ano. Já o programa “No Forró do Jackson” teve seu contrato renovado por dois anos (Moura; Vicente, 2001, p. 215).

Em 1955, começaram um programa televisivo semanal, de meia hora de duração, às 20h15 das sextas-feiras. O nome do programa era *No Forró do Jackson*, dirigido por Mário Provenzano. Devido ao seu sucesso, o programa foi transferido para os domingos, após o Clube do Gurie e o Vespéral Trol, por volta da uma da tarde, sob o patrocínio da cerveja Black Prince e do Guaraná Princesa (Moura; Vicente, 2001, p. 215). Jackson começou a usar o termo “forró²⁹” para denominar aquele tipo de festa realizada no programa, onde eram executados gêneros e subgêneros musicais de origem nordestina. Essa ação de Jackson foi um passo importante para o uso do termo “forró” como gênero artístico pelo mercado fonográfico, que passaria a abrigar os diversos subgêneros existentes na época. Destaco que Jackson e Almira se tornaram pop stars através da nova mídia, pois, devido ao carisma propiciado ao público, seduziram uma variedade de telespectadores.

Friso que o discurso do Forró como movimento artístico e cultural não passava despercebido aos analistas, começa-se a perceber uma reverberação dos discursos desses cofundadores do movimento em análise, refletida nos textos dos jornalistas que se baseiam nas falas desses protagonistas para produzir conteúdo em jornais, revistas, capas de discos, entre outros, como observamos no *Jornal das Moças* (1955, p. 14-15):

Jackson do Pandeiro e Almira estão formidáveis. Em alguns minutos de forró eles oferecem ao trabalhador coisa diferente para alegrar o espírito da gente da cidade grande, que finge não dar valor a essas canções simples porém encantadoras. É pena que no programa falte um pouco de coristas para tornar mais autêntica a noite de forró. Em todo caso, a música que Jackson vai apresentando agrada e nos obriga a comparecer às suas festinhas roceiras.

Contudo, na década de 1960, a música nordestina perdeu seu território na cena nacional, mas permaneceu no interior nordestino e nas periferias dos centros urbanos do Sudeste, como

²⁹ Em entrevista à Revista Veja, publicada em 13 de maio de 1981, Jackson diz: “Eu inventei o Forró”.

Rio de Janeiro e São Paulo, locais de grande concentração da população de migrantes nordestinos. Sendo assim, a Rádio Nacional, por exemplo, manteve programas apresentados dentro deste modelo confeccionado por Humberto, Zé Dantas, Gonzaga e a dupla Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, que eram transmitidos em ondas curtas, permitindo assim que fossem ouvidos em todo o Nordeste. Não poderia deixar de citar outro personagem relevante para a propagação desse discurso constituído por aqueles que criaram esse movimento artístico e cultural, denominado Forró: o radialista, produtor cultural, sanfoneiro e compositor Pedro Sertanejo. Na década de 1960, na Rádio ABC, Pedro Sertanejo apresentou o programa *Música e Alegria* durante 16 anos. A partir de 1963, na Rádio Clube de Santo André, apresentou o programa *Coração do Norte*, que durou 15 anos.

Por volta de 1964, Pedro fundou o selo Cantagalo, dirigindo a gravadora ao longo de toda a década de 1960. Outra iniciativa criada por Pedro, em 1966, foi uma casa de apresentações artísticas e musicais chamada *Forró do Pedro*, situada na Rua Catumbi, número 183, no bairro do Brás, em São Paulo. O sucesso dessa casa de forró foi tão grande que inspirou a abertura de várias outras casas do gênero na cidade (Paes, 2009, p. 144 a 145). Ainda neste ano, as gravadoras decidiram que não seria mais obrigatória a identificação do gênero musical nos rótulos e nas capas dos *Long Plays* (Dreyfus, 1996, p. 325), permanecendo apenas como informativo o nome da obra, seus compositores e letristas. Esse acontecimento gerou a necessidade de uma nova categorização na década de 1970, devido ao surgimento de diversos subgêneros no mercado musical (Frith, 1996).

Conforme destacado por Marcos Napolitano em *A síncope das ideias*, (2007), essa dinâmica evidencia como a indústria cultural molda estrategicamente os hábitos de consumo, ajustando-se às demandas do mercado e, ao mesmo tempo, procurando respeitar e preservar as identidades regionais que essas produções representam. Assim, para os consumidores continuarem encontrando os produtos (artistas) de sua preferência com facilidade, surgiu a necessidade de uma nova categorização no início da década de 1970. Segundo o musicólogo alemão *Hans Lenneberg* (1994), o termo **gênero musical**, empregado na musicologia para definir as categorias que contêm peças musicais que compartilham elementos em comum (Moore, 2001, p. 432–442), começou a ser usado pela indústria fonográfica com um significado simbólico. Surgiu, assim, a expressão “**gênero guarda-chuva**”, que representa uma estrutura que unifica diferentes elementos sob uma mesma cobertura. Isto é, o termo **guarda-chuva** é entendido como uma estrutura musical que abriga diversos subgêneros agrupados por um

gênero principal, utilizado para rotular produtos de várias segmentações de mercado (Locke, 2015, p. 16).

Com o intuito de adaptar um novo costume ao público consumidor, passou-se a associar o gênero guarda-chuva a um “período musical”, já que anteriormente existia um cronograma da indústria cultural que dividia o mercado musical em períodos ao longo do ano. No Brasil, havia um cronograma distinto: no início do ano, o período carnavalesco; no meio do ano, o período junino; e, no final do ano, o período natalino. Também existiam períodos curtos de consumo, usados pela indústria cultural, como o Dia dos Namorados, o Dia das Mães, entre outros, que apresentavam um ciclo de consumo mais limitado. No encarte do LP *São João no Brejo* (Philips, 1964), que reúne artistas como Jackson do Pandeiro, Almira Castilho, Alventino Cavalcante, Zé Calixto e Borrachinha, é destacado o seguinte trecho:

A tradicional festa de São João, coloca-se na vanguarda dos melhores folguedos nacionais. Especialmente no norte e Nordeste, onde as condições de vida do homem, principalmente dos habitantes das cidades vizinhas do interior, fornecem as melhores situações e ambientes para tais comemorações. [...] O mês de junho é, como outro qualquer do ano, pleno de trabalho, como todos os meses. Quando chega o dia 23 de junho, véspera de São João, aí sim. Todo morador de arraial, fazenda ou vila, adquire uma consciência festiva. [...] A PHILIPS, todos os anos, comparece com seu LP, junino. Aqui está o deste ano. [...] O Lp começa e termina como se estivessemos vivendo um baile de São João na Roça. Muitos vivas! Muitas piadas! E toda graça sertaneja, num dos seus maiores dias [...] O DIA DE SÃO JOÃO.

FIGURA 2: CAPA E CONTRACAPA DO LP SÃO JOÃO NO BREJO



Fonte: acervo particular do autor, 2025.

A produção fonográfica do LP *São João no Brejo* (Philips, 1964) evidencia a relação entre os chamados gêneros guarda-chuva e a categorização da música popular por períodos musicais. O disco, lançado anualmente pela gravadora Philips, é construído como uma experiência sonora imersiva, buscando reforçar a autenticidade das festividades juninas por meio de elementos musicais, visuais e discursivos. Na contracapa, o texto promocional destaca a ideia de que o LP proporciona uma ambientação fiel às festas de São João no meio rural. Esse discurso revela um processo de construção de uma identidade musical e cultural associada ao Nordeste, no qual expressões como “São João da roça” e “Forró Pé de Serra” são utilizadas como sinônimos da tradição nordestina. A justificativa da gravadora para o projeto do LP não apenas reforça essa identidade, mas também demonstra como a indústria fonográfica se apropriava das representações culturais para moldar o consumo da música regional.

Além do conteúdo musical, a capa do disco utiliza recursos visuais que reforçam estereótipos sobre o Nordeste, retratando personagens caricaturados do campo. Esse aspecto evidencia a construção de uma imagem folclorizada das festividades juninas e dos seus protagonistas, muitas vezes reduzindo a complexidade da cultura nordestina a uma representação idealizada e simplificada para o mercado. Outro ponto relevante é a afirmação de que a festa de São João se coloca na “vanguarda dos melhores folguedos nacionais”, especialmente no Norte e Nordeste, onde as condições de vida dos habitantes do interior seriam mais propícias para tais celebrações. Essa narrativa sugere uma visão romantizada da festividade, destacando a espontaneidade e a alegria do povo sertanejo, mas, ao mesmo tempo, pode ocultar as tensões sociais e econômicas vividas pela população rural.

Dessa forma, o LP *São João no Brejo* não apenas apresenta um repertório junino, mas também se insere em um contexto mais amplo de produção e consumo da música nordestina. Ele exemplifica como a indústria fonográfica, ao categorizar músicas por períodos festivos, contribuiu para consolidar determinadas tradições e reforçar construções identitárias, que, por vezes, podem ser questionadas em sua veracidade e intencionalidade. Em suma, o termo forró consolidou-se como referência nos discursos da indústria cultural por meio da mídia e do mercado fonográfico brasileiro, que o utilizou como um gênero guarda-chuva para identificar um segmento específico da música nordestina (Santos, 2013, p. 102). Ele tornou-se uma estrutura que abriga não apenas o subgênero que leva o mesmo nome, mas também outros subgêneros musicais que compartilham elementos estéticos, culturais e históricos. No contexto da música popular brasileira, esse processo de categorização teve um papel fundamental na forma como subgêneros musicais foram organizados e apresentados ao mercado.

FIGURA 3: GRÁFICO DO GÊNERO GUARDA-CHUVA FORRÓ



Fonte: Elaborado pelo autor, 2024.

Napolitano (2007) destaca que essa dinâmica não apenas reflete interesses econômicos, mas também estabelece narrativas culturais que conferem significado às expressões musicais, especialmente em um país marcado pela diversidade cultural, como o Brasil. Dessa forma, a categorização musical cumpre uma dupla função: facilita a comercialização dos produtos culturais, inserindo-os em circuitos de consumo massivo, e reafirma as tradições e identidades regionais que dialogam com o público local e global. Com o sucesso dos subgêneros musicais nordestinos urbanizados por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira no final da década de 1940 e, posteriormente, com a chegada de Zé Dantas, que completou o trio de sucesso na década de 1950, começaram a despontar, no cenário fonográfico, artistas que contribuiriam diretamente para o movimento artístico e cultural que viria a ser conhecido como Forró. Entre os compositores, letristas, cantores e músicos que se destacaram nesse período, encontram-se nomes emblemáticos, como Jackson do Pandeiro, Almira Castilho, Luiz Bandeira, Pedro Sertanejo, Rosil Cavalcanti, Sivuca, Luiz Queiroga e Zé Calixto, entre outros, que deixaram uma marca significativa na construção e na popularização desse movimento cultural.

Diversos cantores da era do rádio aproveitaram o sucesso das músicas nordestinas e começaram a gravar canções de alguns subgêneros desse gênero guarda-chuva. Entre eles, destacaram-se Emilinha Borba, Sólton Sales e Dalva de Oliveira. Alguns desses artistas utilizaram o marketing da época para se promover, como Carmélia Alves, conhecida como a “Rainha do Baião”, e Luiz Vieira, denominado o “Príncipe do Baião”. Além disso, surgiram seguidores fiéis ao discurso dos fundadores do movimento, como Marinês, também reconhecida como a “Rainha do Baião”; Onildo Almeida; Abdias; José Marcolino; Anastácia, declarada “Rainha do Forró”; Antônio Barros; o Trio Nordestino (composto por Lindolfo Mendes

Barbosa [Lindú], José Pedro Cerqueira [Cobrinha] e Evaldo dos Santos Lima [Coroné]); Dominginhos; Genival Lacerda, nomeado “Senador do Rojão”; e Camarão, apenas para citar alguns dos mais conhecidos seguidores.

No final da década de 1970, inicia-se um processo de triagem entre os subgêneros musicais executados no gênero guarda-chuva Forró, levando compositores, letristas, músicos, cantores, entre outros, a serem cautelosos na escolha de seus repertórios. Isso porque havia um objetivo em comum: atingir a meta estabelecida pelas gravadoras. Ou seja, os artistas que não alcançassem a “cota” determinada seriam dispensados do elenco da instituição. Essa política de mercado contribuiu para o afunilamento das escolhas de subgêneros musicais. Enfim, resalto que a formação de plateias para os subgêneros musicais nordestinos, especialmente no contexto do Forró, evidencia a complexa interseção entre cultura popular, mercado fonográfico e identidade regional. Movimentos migratórios de populações nordestinas, impulsionados por condições socioeconômicas adversas, desempenharam um papel fundamental na ampliação e diversificação do público consumidor.

Paralelamente, a recategorização dos gêneros musicais pela indústria cultural, embora tenha simplificado e padronizado os produtos, garantiu a preservação de elementos que dialogavam com as identidades locais, reafirmando a relevância simbólica desses gêneros na construção de uma memória coletiva. Ao mesmo tempo, a associação dos gêneros guarda-chuva aos períodos festivos não apenas estruturavam a oferta cultural, mas também influenciavam os hábitos de consumo e a memória coletiva, criando um vínculo emocional entre o público e a música. No caso do Forró, sua forte associação às festas juninas consolidou seu papel como um elemento simbólico da cultura nordestina, ampliando sua visibilidade e alcance. *Theodor Adorno* (2002), em sua análise crítica sobre a indústria cultural, fornece reflexões relevantes para compreender esse processo. Para *Adorno*, a padronização e a mercantilização da cultura transformam os produtos culturais em mercadorias, ajustando-os às exigências do mercado e homogeneizando as experiências artísticas.

No contexto do Forró, na década de 1970, a categorização desse gênero guarda-chuva passou por um processo de triagem, no qual foram incluídos, o Baião, o Xote, o Forró (subgênero homônimo), o Xaxado e a Marchinha, também conhecida como Arrasta-pé. Embora tenha facilitado o acesso do público aos produtos musicais, esse processo também moldou os hábitos de consumo e limitou a diversidade de expressões artísticas. Por outro lado, *Napolitano* (2007) ressalta que a indústria cultural, apesar de suas limitações, desempenhou um papel crucial na preservação e difusão da música nordestina. O historiador reconhece que o discurso

de resistência e autenticidade presente nos gêneros guarda-chuva, como o Forró, muitas vezes coexistiu com as exigências mercadológicas, criando uma dinâmica ambígua, mas fértil, para a formação de plateias. Essa dualidade evidencia que, mesmo em meio à lógica da mercantilização, as identidades culturais regionais encontraram formas de se adaptar e se reinventar.

Concluindo este capítulo, sob a lente de *Adorno*, é possível reconhecer os impactos da indústria cultural na padronização e comercialização desses produtos. Ainda assim, como Napolitano destaca, a música nordestina conseguiu preservar elementos de sua autenticidade, conectando-se às identidades regionais e ampliando seu alcance no cenário nacional. Essa trajetória reflete não apenas a capacidade de resistência da cultura popular, mas também sua habilidade em se reinventar diante das transformações impostas pela modernidade e pelo mercado.

4.1.2 A construção de um discurso

No capítulo anterior, compreendemos que o discurso sobre uma identidade sertaneja nordestina, amplamente difundido no início do movimento artístico e cultural por meio dos programas de rádio e das canções de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, foi construído para enaltecer os valores e a cultura do povo nordestino. Por meio de suas letras, esses artistas destacaram aspectos essenciais da vida sertaneja, como o amor à terra natal, a fé e a devoção, a resistência diante das adversidades e a forte ligação com a família. Esse conjunto de valores e narrativas, aliado à musicalidade singular do Forró, conseguiu elevar a autoestima do nordestino, promovendo um sentimento de orgulho e pertencimento, ao mesmo tempo que projetava, para o restante do país, a relevância sociocultural dessa população frequentemente marginalizada. Luiz Gonzaga e seus parceiros literários não se limitaram à exaltação da cultura nordestina, mas apresentaram um discurso de grande alcance que, indiretamente, reverberou entre os camponeses de outras regiões brasileiras.

Ao se reconhecerem nas descrições poéticas das canções — que abordavam tanto os costumes do campo quanto as dinâmicas das relações humanas na cidade —, esses camponeses ou seus descendentes também se sentiram representados. Essa universalidade presente na narrativa de Gonzaga revela não apenas a força de sua mensagem, mas também a profundidade de seu impacto cultural, que transcendeu barreiras geográficas e sociais. Assim, o discurso de identidade sertaneja consolidado por meio da música popular nordestina urbanizada tornou-se

um meio de resistência cultural e de valorização das raízes regionais, criando uma ponte entre o tradicional e o moderno, o local e o nacional. Neste capítulo, buscaremos abordar a construção desse discurso de identidade, inicialmente criado por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, e posteriormente fomentado por artistas como Jackson do Pandeiro, João do Vale, Onildo Almeida, Rosil Cavalcanti, Antônio Barros, João Silva, entre outros letristas.

A obra *A Memória Coletiva*, do sociólogo francês *Maurice Halbwachs* (1990), fornece elementos essenciais para compreender a construção de um discurso de identidade regional e de representatividade, como aquele desenvolvido por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas. A partir dos conceitos de memória autobiográfica e memória histórica, *Halbwachs* demonstra como as narrativas individuais e coletivas se entrelaçam no processo de formação das identidades culturais. Segundo o autor, a memória autobiográfica está enraizada nas experiências pessoais de indivíduos ou grupos específicos, enquanto a memória histórica se refere a um acervo mais amplo e coletivo, composto por elementos transmitidos por gerações e reforçados por práticas culturais. No contexto do movimento artístico e cultural impulsionado por Gonzaga, Humberto e Zé Dantas, essa relação dialética entre memórias se torna evidente.

As composições dos três artistas extraíram elementos da memória autobiográfica de suas vivências no sertão nordestino — a aridez da terra, a força da fé, as festas populares e as relações familiares — para transformar essas experiências em símbolos de uma memória histórica compartilhada. Por meio de suas canções, como: *Asa Branca* (Gonzaga; Teixeira, 1950), *Baião* (Gonzaga; Teixeira, 1949) e *Vozes da Seca* (Gonzaga; Zé Dantas, 1953), conseguiram traduzir as especificidades culturais nordestinas em uma linguagem que ressoava não apenas no Nordeste, mas em todo o Brasil. *Halbwachs* (1990, p. 123) argumenta que, no grupo social, o tempo se estabiliza e as imagens passageiras ganham permanência, tornando-se transmissíveis. No caso do movimento liderado por Gonzaga e seus parceiros, as canções funcionaram como catalisadores dessa estabilização, mobilizando tradições e valores do povo nordestino e projetando-os em uma narrativa acessível e identificável.

Assim, o discurso criado por eles foi além da música: tornou-se um ponto de convergência entre memória individual e coletiva, permitindo que o sertanejo se visse representado e que o restante do país reconhecesse a relevância cultural dessa região. Isto é, eles produziram uma citação de “tradição” por meio de elementos estruturantes para a formação de uma identidade sertaneja nordestina. Por meio do elemento individual, definiram um conjunto de tradições que atuariam normativamente, impondo restrições e padrões de orientação ao indivíduo, padrões socialmente validados, pelos quais os migrantes poderiam

interagir com os membros de sua comunidade. Em outras palavras, os artistas buscaram em suas identidades individuais semelhanças e características, o que foi relativamente facilitado pela proximidade geográfica de suas terras natais³⁰.

No entanto, a unificação do discurso identitário sertanejo resultou de um ato criativo e deliberado, e não apenas de fatores regionais em comum. Gonzaga, Teixeira e Dantas integraram e ressignificaram elementos diversos de suas vivências locais, adaptando-os para dialogar com uma visão idealizada do sertão nordestino, que ultrapassava as especificidades de suas regiões de origem. Essa síntese cultural, portanto, não se limita a evidenciar a proximidade geográfica entre os sertões pernambucanos, como o Araripe, o Pajeú e o sertão Central do Ceará, mas revela a capacidade desses artistas de articular aspectos locais e transformá-los em símbolos de uma identidade regional mais ampla. Esse processo também incluiu uma mediação com a memória histórica, ampliando o impacto da cultura nordestina por meio dos programas de rádio e da indústria fonográfica.

A memória coletiva, não é estática, mas construída e reconstruída ao longo do tempo em interações sociais. Assim, a obra de Gonzaga, Humberto e Dantas serviu não apenas para narrar, mas para solidificar e perpetuar a identidade cultural nordestina em um contexto nacional, demonstrando a capacidade da arte de interligar memórias e fortalecer representatividades. Segundo a historiadora Jurema Mascarenhas (2009), eles codificaram a poesia rural do sertão nordestino, adaptando-a a uma linguagem acessível e direta. Essa abordagem possibilitou que suas canções atuassem em três níveis: no **domínio do discurso**, que se refere ao que está acontecendo, ou seja, à natureza da ação social retratada; nas **relações do discurso**, que dizem respeito à interação entre os participantes envolvidos no contexto comunicativo; e no **modo do discurso**, que se relaciona às funções específicas determinadas pela língua em relação à situação observada.

O texto revisitou a experiência de um povo pobre, buscando afirmar o que consideravam “uma cultura marginalizada”. Mais do que reproduzir a visão tradicional camponesa, contribuiu para que essa cultura se atualizasse e se reafirmasse em outro nível. Longe de ser uma visão restrita ao passado, trata-se de uma visão presente, de um grupo social e regional marginalizado, que resiste à destruição completa de seus territórios tradicionais. Contudo, para isso, precisa construir novos territórios que, imaginariamente, dão continuidade aos anteriores. Mais do que

³⁰ Gonzaga era do município de Exu pertencente ao sertão do Araripe em Pernambuco, Humberto era da cidade de Iguatu referente ao sertão Central do Ceará e Zé Dantas era da cidade de Carnaíba, que faz parte do sertão do Pajeú no interior de Pernambuco.

um fenômeno de resistência, o movimento artístico e cultural Forró, por meio de suas músicas, participou da atualização de todo o arquivo cultural do migrante diante das novas condições sociais enfrentadas nas grandes cidades (Gruzinski, 2001, p. 61). O Nordeste de Gonzaga, Humberto e Dantas foi criado para alimentar a memória do migrante nordestino.

No sentido discursivo, o Forró emergiu como linguagem estética, configurando-se como uma forma situada no "entre-lugar" campo-cidade, enredada em estratégias de sobrevivência de milhares de migrantes. Portanto, mesmo permeada de saudade, permanências e resistências às mudanças, essa linguagem foi móvel e mutável, pois se constituiu na vivência, entre concessões e atritos, transformando-se conforme a lógica fluida, não linear, da mestiçagem. O Forró é fértil em relações de negociação e conflito, permeado por atritos e fluidez, características de sua existência e da vida cotidiana cheia de contradições. Assim, chamou atenção para os problemas, as tradições, as possibilidades, as referências e as visões de mundo do povo nordestino.

Função³¹ – Primeiramente, o discurso descreveu o objetivo, que era abordar os valores do povo nordestino, como o amor à terra, a fé e a devoção, a resistência do sertanejo, a ligação com a família e os costumes morais. Secundariamente, tratou da migração do nordestino, do sentimento de saudade da terra de origem e da família que permaneceu no Nordeste, além de destacar as diferenças entre a vida na região urbana e a do interior. **O argumento**³² – Como peça secundária da função, foi direcionado ao povo nordestino, utilizando uma expressão musical que estimulasse sua autoestima, seu valor cultural e projetasse, perante a sociedade brasileira, sua verdadeira imagem. **Estrutura**³³ – A forma utilizada foi o cançãoeiro popular tradicional, com duas técnicas específicas: o estilo declamatório³⁴ de cantar e a estrutura simétrica³⁵ de frases articuladas. Ou seja, as canções foram urbanizadas, mantendo uma estrutura em estrofes, característica comum aos desafios dos cantadores nordestinos.

A análise desenvolvida ao longo deste capítulo destacou como a música e a cultura nordestinas foram transformadas em ferramentas de construção identitária por meio do trabalho

³¹ É uma intenção para a realização de algo derradeiro, seja no propósito de prelúdio na natureza animada, inanimada ou na consciência coletiva, por meio de dança, ritual dentre outros.

³² Geográfica, cronológica, etnográfica dentre outros.

³³ Linear, segmentada, repetitiva entre outros.

³⁴ É a forma de cantar, uma melodia inteiramente submetida ao ritmo das palavras, uma característica peculiar dos versos populares presentes em manifestações como o aboio, o repente, o coco e a literatura de cordel, entre outras, na região sertaneja do Nordeste.

³⁵ São frases articuladas nas canções com estrutura em estrofes (sendo uma característica muito comum aos desafios dos cantadores nordestinos).

de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas. A partir de um discurso deliberadamente unificado, esses artistas não apenas representaram suas vivências individuais e regionais, mas também integraram elementos de memória coletiva, criando um retrato idealizado do sertão que dialogava com o contexto nacional. Essa síntese foi fundamental para o sertanejo poder se reconhecer nas narrativas culturais e, ao mesmo tempo, para que o restante do Brasil fosse sensibilizado quanto à riqueza e complexidade da cultura nordestina. A contribuição de Gonzaga e seus parceiros foi decisiva no processo de ressignificação de símbolos culturais do sertão. Por meio de suas composições, elementos como lembranças de um amor, alegria, tristeza, namoro, paixão, frustração, vida conjugal; além da maior festa religiosa nordestina (em homenagem a São João), também foram abordados outros santos católicos, como São Pedro, Nossa Senhora Aparecida, entre outros.

Os textos produzidos para as canções descrevem as características dessas festividades: rituais típicos, gastronomia, vestimentas, adereços, objetos regionais, agricultura, fauna e flora, transformando-os em representações amplas, capazes de se perpetuar na memória coletiva nacional. Essas narrativas musicais, ao mesmo tempo, em que remetiam ao passado, serviam para reconfigurar e atualizar a cultura sertaneja em novos contextos, como o das grandes cidades para onde migraram milhões de nordestinos. Concluindo, o capítulo explorou como os artistas usaram a memória autobiográfica de suas vivências no sertão e a transformaram em uma memória histórica compartilhada. As canções tornaram-se elementos catalisadores dessa construção identitária, resgatando e estabilizando imagens e tradições do povo nordestino. Além disso, ao adaptar a poesia rural e os valores sertanejos a uma linguagem acessível, os compositores facilitaram o diálogo entre o sertão e a modernidade, utilizando meios como o rádio e a indústria fonográfica para ampliar o alcance de sua mensagem.

No entanto, o processo de unificação do discurso identitário sertanejo foi muito mais do que uma simples celebração de tradições locais. Ele também envolveu mediações criativas, negociações culturais e adaptações às novas condições sociais enfrentadas pelos migrantes nordestinos. Como pontuado, a linguagem estética do Forró configurou-se em um “entre-lugar” campo-cidade, permeada por contradições, concessões e transformações. Essa fluidez foi essencial para o movimento artístico poder representar a vivência dinâmica e multifacetada dos nordestinos nas cidades, marcadas pela saudade, pela resistência e pelas estratégias de sobrevivência. Ao mesmo tempo, o movimento artístico e cultural do Forró cumpriu um papel fundamental no fortalecimento da autoestima do povo nordestino. As músicas foram elaboradas

para destacar valores e referências que reafirmassem a identidade sertaneja e projetassem uma imagem positiva do Nordeste para todo o Brasil.

O uso de estruturas poéticas tradicionais, como o estilo declamatório e as estrofes simétricas, conectava o cancionero popular rural às demandas e estéticas da modernidade urbana. Assim, a obra desses artistas conseguiu preservar o valor cultural das tradições nordestinas enquanto dialogava com os desafios contemporâneos. Por fim, a análise apresentada demonstra que o discurso identitário construído por Gonzaga, Teixeira e Dantas não foi apenas um produto de sua geografia de origem, mas também uma elaboração criativa e política que buscava responder às condições históricas e sociais do período. Esse movimento transformou o Forró em um espaço fértil de negociação cultural, resistência e reinvenção, consolidando-se como uma das principais expressões da memória coletiva nordestina e brasileira. O Forró, portanto, emerge não apenas como uma manifestação cultural, mas como um poderoso discurso de identidade, resistência e pertencimento que continua a reverberar nas narrativas contemporâneas.

5 ANÁLISE DE CANÇÕES

Neste capítulo, para uma melhor compreensão da constituição textual da identidade empregada nas músicas, analisaremos duas canções criadas por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A primeira, foi intitulada de *Estrada de Canindé* (Gonzaga; Teixeira, 1950) e a segunda chama-se *Asa Branca* (Gonzaga; Teixeira, 1950). A abordagem que será empregada nesta análise inclui elementos do campo dos *Estudos em Música Popular*, conforme descrito por Marcos Napolitano (2007), que dialogará com disciplinas como Sociologia, Antropologia e História, permitindo que a obra seja explorada como um documento cultural multifacetado.

Diferentemente de uma análise que priorizaria a Musicologia Histórica, centrada no estudo técnico de partituras e formas eruditas, ou a Etnomusicologia, que enfoca as manifestações musicais comunitárias de caráter ritualístico ou integrador, o estudo desta canção como fonte histórica buscará compreender suas conexões com o contexto social, cultural e econômico do Brasil de sua época. Essa perspectiva permite abordar a canção não apenas como uma expressão artística, mas como uma representação das dinâmicas culturais e sociais vivenciadas no Nordeste brasileiro, especialmente diante das transformações geradas pela urbanização e pela industrialização cultural.

5.1 PANORAMA INICIAL

Segundo a musicista Elba Braga Ramalho (2000), a escolha do estilo declamatório aliado a uma estrutura simétrica nas canções nordestinas não é meramente acidental, mas profundamente enraizada na relação íntima entre o cotidiano sertanejo e sua pulsação musical cultural. As atividades do dia a dia no sertão, como o trabalho no campo, o pisar do pilão, o manejo da enxada e os rituais religiosos, são marcadas por uma cadência própria, que se traduz em ritmos e melodias na expressão musical da região. Essa pulsação intrínseca reflete como o sertanejo organiza e percebe o tempo, transformando suas vivências em arte. O estilo declamatório, caracterizado pela predominância de uma melodia subordinada ao ritmo das palavras, é especialmente eficaz na representação dessas vivências.

Ele permite que as letras transmitam com clareza as narrativas do cotidiano, ao mesmo tempo, em que reforçam uma estrutura sonora que dialoga diretamente com as práticas culturais do sertão. Quando combinado com uma estrutura simétrica – composta por frases musicais organizadas de forma equilibrada e repetitiva –, o resultado é uma musicalidade cativante e

acessível, que ecoa as tradições orais e os desafios dos cantadores nordestinos. Gonzaga buscou, por meio de suas lembranças do sincretismo nordestino, adaptar melodias e adequar determinadas progressões de acordes³⁶, baseando-se na influência das cadências dos campos moldais, muito presentes em sua infância (Tiné, 2008, p.98).

Nesse contexto, Gonzaga aplicou, intuitivamente, um processo de criação por meio de signos sensoriais, visando sensibilizar os migrantes nordestinos. Segundo o musicólogo *Charles Seeger* – para que algo possa ser um signo, esse algo deve ‘representar’ alguma outra coisa; ou seja, o conceito de signo se estabelece quando é arquitetado através da associação de um item que represente algo; seja ele um som, uma imagem, ou um elemento que chame à mente lembranças de uma situação específica. Por exemplo, no cristianismo católico o maior signo desta religião é a cruz, ao representar na mente do devoto, todo um conjunto de sensações ligadas à imagem de Jesus Cristo crucificado (Peirce, 2010. p. 7).

Assim, procurava despertar neles um sentimento de saudade pelo Nordeste, evocando a memória individual, remetendo-os à infância, à terra natal e ao lugar de origem. Ele também pesquisou uma sonoridade no acordeão em modo de piano (instrumento conhecido na região Nordeste do Brasil como sanfona) que se assemelha à da rabeça e do pífono, instrumentos típicos das regiões de seu público-alvo. Além disso, adaptou uma técnica de execução do acordeão diatônico (denominado no sertão nordestino como sanfona de oito baixos), conhecida como “miudinho”, para ser aplicada na sanfona em modo de piano. Esse processo teve como objetivo fortalecer a conexão entre memória e timbre, proporcionando uma experiência musical enraizada na cultura nordestina.

5.1.1 Primeira análise

É possível destacar, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, que a canção *Estrada de Canindé* reflete e dialoga com as narrativas coletivas e os valores socioculturais de seu tempo. Assim, a análise dessa canção transcende os limites de sua estrutura musical e literária, oferecendo uma rica oportunidade para compreender os processos históricos que ela simboliza. Nesse sentido, permite ampliar o entendimento da canção, explorando-a não apenas como um produto cultural, mas também como um veículo de representações sociais e históricas. A obra

³⁶ O termo progressões de acordes – significa direcionar o movimento de um acorde em relação ao seguinte. Em geral, esta posição está sempre contida numa oitava.

pode ser analisada como uma expressão da adaptação cultural que caracterizou o movimento do Forró, enquanto elementos da tradição oral e musical nordestina foram ressignificados para um público mais amplo, conectado à crescente urbanização e à industrialização da música brasileira. Essa perspectiva revela a complexidade da canção como um elo entre a cultura popular nordestina e a transformação sociocultural experimentada pelo Brasil nas décadas seguintes.

Portanto, a análise de *Estrada de Canindé* pode beneficiar-se do diálogo entre diferentes abordagens metodológicas. A obra, enquanto fonograma, carrega traços das práticas comunitárias do sertão, alinhando-se ao olhar da Etnomusicologia³⁷, mas também se insere no universo da industrialização cultural, sendo um objeto relevante para os *Estudos em Música Popular*. Assim, compreender a canção a partir de seu contexto de produção e recepção possibilita uma investigação mais profunda das dinâmicas sociais que ela representa, confirmando sua relevância como documento histórico e cultural. Essa canção é uma obra que encapsula a ideia de sertão nordestino, destacando a relação íntima entre o homem e o ambiente em que vive. Ou seja, a letra reflete a ideia de que, mesmo em um ambiente hostil, onde as distâncias são longas e os recursos escassos, o sertanejo mantém um espírito de resistência e uma conexão profunda com sua terra. A canção não ignora as dificuldades, mas as coloca em perspectiva, sugerindo que o amor pela terra e pela cultura supera as adversidades. Observe a letra da canção em análise:

Ai, ai, que bom
Que bom, que bom que é
Uma estrada e uma cabocla
Cum a gente andando a pé
Ai, ai, que bom
Que bom, que bom que é
Uma estrada e a lua branca
No sertão de Canindé

³⁷ Segundo Napolitano (2007), a música popular pode ser analisada sob diferentes perspectivas acadêmicas, incluindo a Etnomusicologia, que busca compreender a relação entre a música e as práticas culturais de determinada comunidade. No caso de *Estrada de Canindé*, a canção reflete elementos característicos do sertão nordestino, como os modos de vida, os valores e as tradições populares, justificando sua análise dentro desse campo. Ao mesmo tempo, a música também faz parte de um contexto de produção e difusão ligado à indústria fonográfica, exigindo uma abordagem que considere os impactos da industrialização cultural. Isso significa que *Estrada de Canindé* não pode ser vista apenas como uma expressão autêntica das comunidades sertanejas, mas também como um produto mediado por mecanismos de mercado, tecnologias de gravação e padrões estéticos que influenciam sua recepção e circulação. Portanto, a análise da canção pode se beneficiar do diálogo entre a Etnomusicologia e outros campos, como os Estudos de Música Popular e a História Cultural, para compreender como a obra articula referências às tradições do sertão e, ao mesmo tempo, se insere na lógica da produção musical urbana e comercial.

Artomove lá nem sabe se é home ou se é muié
Quem é rico anda em burrico
Quem é pobre anda a pé
Mas o pobre vê nas estrada
O orvaio beijando as flô
Vê de perto o galo campina
Que quando canta muda de cor
Vai moiando os pés no riacho
Que água fresca, nosso Senhor
Vai oiando coisa a grané
Coisas qui, pra mode vê
O cristão tem que andá a pé

Destaco que a estrada, na canção, é colocada como um símbolo de saudade e pertencimento. A letra sugere que, por mais que o sertanejo possa se afastar, há sempre um desejo de retorno, uma ligação inquebrável com o sertão. Essa saudade é um tema recorrente no discurso do movimento artístico e cultural Forró, que constantemente explora a relação entre o homem e sua terra natal. Não posso deixar de citar que a sanfona, mais uma vez, é o instrumento central, criando uma atmosfera que é ao mesmo tempo, melancólica e esperançosa. A canção consegue, por meio de sua simplicidade melódica, transmitir a vastidão do sertão e a profundidade dos sentimentos daqueles que o habitam.

Friso que *Estrada de Canindé* é uma canção que vai além de uma simples descrição geográfica; é uma obra que encapsula a essência do sertão e do sertanejo. Gonzaga e Teixeira, através de sua parceria, criaram uma peça que celebra a resiliência, a beleza e a cultura do Nordeste. A estrada, como símbolo central, representa tanto as jornadas físicas quanto as emocionais, destacando a conexão profunda entre o homem e a terra. A canção é um testemunho da força do sertanejo e de sua capacidade de encontrar beleza e significado em meio às dificuldades do cotidiano.

Enfim, eles utilizam a canção para celebrar o sertão, não como um lugar de miséria, mas como um espaço de vida, cultura e tradição. Ela serve, assim, como um lembrete do valor e da riqueza da cultura nordestina, resistindo à marginalização e reivindicando seu espaço no cenário nacional. Isto é, as canções populares desempenham um papel central na construção das identidades culturais, articulando experiências coletivas e individuais. No caso da música nordestina, artistas como Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas desenvolveram um discurso de identidade regional que representava o sertanejo e suas vivências no Nordeste. A canção *Estrada de Canindé* é um exemplo paradigmático desse esforço, retratando os contrastes sociais e o encontro entre o sertanejo e seu espaço.

No contexto histórico em que Gonzaga, Teixeira e Dantas atuaram, o Brasil vivia um momento de transformação, onde a modernização urbana contrastava com as regiões rurais, frequentemente marginalizadas pela narrativa dominante. Destaco que a música popular foi um meio eficaz de articular a memória autobiográfica das vivências sertanejas e transformá-las em memória histórica coletiva. Gonzaga e seus parceiros, ao utilizarem elementos culturais e sociais do Nordeste, criaram uma ponte entre as tradições locais e o imaginário nacional. Em *Estrada de Canindé*, a letra evidencia as desigualdades sociais por meio de imagens que contrastam a modernidade dos automóveis com a simplicidade de quem "anda a pé".

Porém, a canção não apenas expõe a pobreza, mas valoriza as experiências sensíveis do sertanejo, como o "orvalho beijando as flores", o "galo campina" que muda de cor e o "riacho de água fresca". Essas imagens naturalizam a condição rural, mas também a enobrecem, atribuindo uma dimensão poética e espiritual à vida simples. O uso de elementos do cotidiano, como o burrico, o riacho e o caminhar a pé, transformou aspectos comuns da vida rural em símbolos culturais. Essa estratégia não apenas resgatou valores e tradições locais, mas também conferiu protagonismo ao sertanejo em um espaço simbólico onde anteriormente ele era invisível.

Marcos Napolitano (2007), em suas análises sobre música popular como fonte histórica, enfatiza que canções como *Estrada de Canindé* devem ser analisadas em sua interface entre aspectos técnico-estéticos e os contextos socioculturais que as produzem. A música não é apenas um reflexo passivo de seu tempo, mas um espaço ativo de negociação de sentidos. No caso de *Estrada de Canindé*, a estrutura melódica e rítmica do subgênero "toada-baião" cria um ambiente musical que dialoga com a letra, reforçando o caráter popular e acessível da narrativa. Um aspecto fundamental da canção é o seu tratamento ambivalente da modernidade.

O automóvel, representado como símbolo de status e progresso, "não sabe se é homem ou mulher", enquanto o pobre, embora excluído desse progresso material, é retratado como alguém que tem acesso às "coisas que, pra poder ver, o cristão tem que andar a pé". Essa oposição cria uma dialética entre modernidade e tradição, onde a modernização, apesar de desejável, é criticada por sua desconexão com os valores humanos e espirituais representados na vida rural. Em suma, essa análise contribui para entendermos essa dialética como parte de um processo mais amplo da indústria cultural, que, ao mesmo tempo, em que promove a mercantilização da música popular, possibilita a construção de narrativas identitárias regionais.

Gonzaga, Humberto e Dantas não apenas adaptaram a cultura popular aos padrões da indústria fonográfica, mas a utilizaram como veículo para a promoção de um discurso

identitário. Dessa forma, *Estrada de Canindé* pode ser compreendida como uma expressão poética de resistência. Apesar de retratar a precariedade material do sertanejo, a canção o coloca em um espaço de valorização estética e ética, desafiando a hegemonia da modernidade urbana. A paisagem natural e o ritmo do baião se tornam símbolos de uma cultura que resiste à homogeneização imposta pela indústria cultural, mas que, paradoxalmente, depende dessa mesma indústria para alcançar visibilidade nacional.

Enfim, a estabilização do tempo e das imagens na memória coletiva depende de catalisadores culturais que resgatem as tradições e as projetem no imaginário coletivo. No caso de *Estrada de Canindé*, Gonzaga e Teixeira foram apoiados pela indústria cultural para transformar memórias locais em um patrimônio nacional, construindo um discurso de identidade que ainda ressoa no Brasil contemporâneo. Assim, a análise desta música revela a profundidade e a complexidade de uma canção que vai além de sua melodia e letra, funcionando como um poderoso instrumento de articulação entre memória, cultura e resistência.

5.1.1.1 Segunda análise

A canção *Asa Branca*, composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira em 1947, consolidou-se como um dos marcos fundadores da representação poética e simbólica do sertão nordestino na música popular brasileira. Longe de ser apenas um sucesso comercial, a canção carrega densidade histórica, social e cultural, funcionando como um dispositivo narrativo de enunciação identitária, engajamento político e inserção na indústria cultural. Sua análise, portanto, permite compreender como práticas musicais se articulam com dinâmicas de poder, memória e pertencimento, conforme indicam os estudos de Marcos Napolitano (2001), Jurema Mascarenhas Paes (2022) e Elba Braga Ramalho (2000). Observe a letra da canção em análise:

Quando oiêi a terra ardendo
Quá fogueira de São João
Eu perguntei-ei
A Deus do céu, ai
Pru que tamanha
judiação?
Qui braseiro, qui fornáia
Nem um pé de prantação
Pru farta d'água
Perdi meu gado
Morreu de sede
Meu alazão

Inté mesmo a asa branca
Bateu asas do sertão
Entonce eu disse
Adeus Rosinha
Guarda contigo
Meu coração
Hoje longe, muitas légua
Numa triste solidão
Espero a chuva
Cair de novo
Pra mim voltar
Pro meu sertão
Quando o verde dos teus óio
Se espaiá na prantação
Eu te asseguro
Num chore não, viu?
Que eu vortarei, viu?
Meu coração?

Asa Branca apresenta um sertanejo anônimo como sujeito lírico que, diante da estiagem e da precariedade de vida, é compelido ao êxodo, abandonando sua terra natal. No entanto, esse deslocamento não se configura como um simples abandono, mas como um gesto permeado de saudade e esperança de retorno. A comunicação feita pelo sujeito lírico sertanejo com o seu ambiente se manifesta ao descrever a paisagem desolada, marcada pela seca (implícita no texto), explorando uma situação familiar ao cotidiano do sertão. Nesse sentido, Humberto Teixeira utiliza nesta canção elementos característicos da vida sertaneja para estabelecer uma conexão com o público, evocando imagens de sofrimento e resistência. Além disso, observa-se uma comunicação inter-relacional, na qual o poeta se refere a alguém que sofre pela ausência de um amor que partiu.

Esse nível de comunicação estabelece uma ponte emocional, ampliando o alcance da mensagem poética e permitindo que o ouvinte ou leitor se identifique com a temática da saudade e da dor da separação. Friso, que essa composição realiza uma síntese poética da geografia afetiva do sertão, no qual a terra árida não representa apenas escassez, mas também a matriz simbólica da identidade cultural nordestina. Trata-se de uma elaboração poética que mobiliza a memória autobiográfica e histórica, operando como um recurso de resistência simbólica frente à invisibilização social do Nordeste. Destaco que a canção *Asa Branca* tornou-se um instrumento de leitura crítica da realidade social. A seca, o êxodo e a figura do retirante são apresentados não apenas como elementos narrativos, mas como dispositivos de denúncia de um Brasil desigual.

A canção não é panfletária, mas opera com potência política ao evocar afetos e ao tornar visível uma condição social frequentemente silenciada. A voz do sertanejo anônimo é, ao mesmo tempo, singular e coletiva — representação de um povo atravessado por experiências de exclusão, resiliência e esperança. Isto é, a construção lírica reforça essa ambivalência entre o poético e o político. É importante observar os tempos verbais empregados por Humberto, pois eles acentuam a estrutura de todo o poema: o passado (*oiêi, perguntei*, perdi, morreu, bateu, disse), significando que o personagem deixou para trás, sua terra; o presente (no uso de dois verbos no modo imperativo – “guarda” na terceira estrofe e “chore” na quinta), para enfatizar o amor do protagonista da canção por sua companheira (Rosinha), e o emprego do tempo presente em “espero” na quarta estrofe, ambos se referindo às aspirações pessoais; e, finalmente, o devir (subjuntivo e infinito – cair, voltar, *espaiá, vortarei*), expressando seus desejos.

O emprego do tempo presente na estrofe central, quando Humberto Teixeira se refere à asa branca (o pássaro e não o título da canção) e a Rosinha, constitui o clímax da peça, representando, portanto, o ponto central da temática. Esse evento poético, localizado exatamente no meio da canção, é fundamental para a sua unidade: a terceira estrofe funciona como uma ponte entre as duas primeiras e as duas seguintes. É interessante ressaltar que todas as estrofes seguem a mesma estrutura formal. No que diz respeito ao conteúdo da poesia, observa-se que ela apresenta imagens da paisagem sob a ótica do migrante: ele descreve o cenário utilizando o fogo como metáfora para expressar a tensão entre o sonho e uma realidade insuportável. A “terra ardendo”, com a qual ele se depara, simboliza a morte, pois não há mais água para fazer crescer as plantas, não há comida, e a fome já fez suas primeiras vítimas: o gado e seu cavalo.

O pássaro (asa branca), símbolo da resistência no sertão, abandona seu ambiente. O sertanejo, por não dispor de conhecimentos objetivos para avaliar a causa real do drama, recorre à justiça divina, indagando: “por que tamanha judiação”? Assim como a “asa branca”, ele se vê forçado a fugir e solicita a Rosinha que guarde seu coração, símbolo da saudade que mantém “acesa” sua relação com tudo o que deixou para trás. Humberto demonstra seu talento criativo ao lidar metaforicamente com esses elementos distintos, como quando traça paralelos entre a terra solitária – seca e sem vida – e sua própria solidão. Essa sensação enche sua mente com imagens da estação chuvosa e da abundância que o inverno traz, fazendo renascer a vegetação e a vida animal; permitindo-lhe, assim, realizar seu desejo de retornar ao sertão.

Destaco, que o fato de a seca não ser mencionada diretamente acentua a intensidade poética da ideia. A recorrência a metáforas, como “terra ardendo”, “*qui braseiro*”, “*qui fornaia*”,

reforça a leitura poética do tema. O título *Asa Branca* parece sintetizar todos esses elementos. No entanto, apesar de ser o apoio da canção, o nome da ave surge apenas uma única vez, na terceira estrofe. É importante frisar o valor expressivo das rimas em “ão”, que realçam algumas das principais ideias da canção: “João” (um dos santos mais populares no ambiente sertanejo), “judiação” (alusão ao sofrimento de Jesus nas mãos dos judeus e ao sofrimento causado pelas contínuas secas), “prantação” (a terra cultivada), “alazão” (o cavalo castanho-avermelhado), “sertão” (a terra propriamente dita), e “coração” (o amor do poeta). Essas palavras exercem uma importância fundamental no contexto da canção, ao funcionarem como terminação das estrofes e, conseqüentemente, encontram-se situadas nos pontos de articulação da melodia, reforçadas pela cadência melódica masculina, além de conterem um rico efeito de reverberação, causado pela produção dos sons em “ão”.

No entanto, elas contrastam com outros versos de terminação feminina, recurso mais comum na prosódia da língua portuguesa. Gonzaga (como intérprete) adaptou algumas alterações, como, por exemplo, a transferência da acentuação métrica do tempo forte para o tempo fraco do compasso, como se pode ouvir em “Eu *preguntê-ei*”. Na palavra paroxítona “*pru* que tamanha”, o acento tônico foi alterado, além de outras modificações, como o acréscimo de palavras, como em “a Deus do céu, ai”. Todos esses artifícios, aqueles presentes nos três primeiros versos da quadra, juntamente aos que terminam em “ão”, reforçam o simbolismo das palavras nas quais eles ocorrem. As mudanças prosódicas nas palavras produzem um efeito sonoro no conteúdo poético, uma vez que coincidem com figuras rítmicas de longa duração, revigoradas pelo movimento melódico ascendente ou pelo prolongamento do som na mesma altura.

Embora fortemente marcada por uma linguagem regional, *Asa Branca* circulou amplamente na indústria fonográfica, sendo regravaada por artistas de diferentes estilos ao longo das décadas. Napolitano (2001) alerta para a tensão permanente entre autenticidade cultural e mercantilização nas trajetórias da música popular. A trajetória da canção ilustra essa dualidade: ao mesmo tempo, em que inscreve o sertão no imaginário nacional, ela também se adapta às exigências da indústria cultural, tornando-se um “produto cultural” em constante ressignificação. Essa dialética entre raiz e mercado não a descaracteriza, mas a complexifica enquanto artefato histórico.

A análise de *Asa Branca* revela sua potência como narrativa histórica, instrumento de resistência simbólica e produto da indústria cultural. A canção funciona como uma síntese poética da experiência nordestina, condensando afetos, ausências e esperanças de um povo

atravessado por deslocamentos e disputas. A partir dos aportes teóricos de Napolitano, Paes e Ramalho, compreendemos que a música popular — e o Forró em particular — deve ser analisada não apenas como manifestação estética, mas como prática social profundamente imbricada nas dinâmicas de identidade, memória e poder.

Concluindo, pela riqueza dos subsídios culturais do nordestino, Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas criaram canções representativas, que preservaram as raízes culturais populares de uma região, seus costumes e as relações humanas no campo e na cidade. Em suma, a partir da análise dos diversos componentes que contribuem para a definição das músicas do movimento artístico e cultural denominado Forró, pode-se afirmar que, embora muito próximo da visão tradicionalista presente na cultura popular nordestina, as canções urbanizadas desse movimento, no sentido discursivo, projetaram-se como uma linguagem estética situada entre o arcaico e o moderno. Sua contextualização foi moldada no campo da vivência, entre concessões e atritos, transformando-se conforme a lógica embrionária fluida e não linear da mestiçagem.

6 APLICAÇÃO DO PRODUTO

O presente produto, desenvolvido como parte das exigências do Mestrado Profissional em História da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), consiste na criação e aplicação de um blog intitulado “**Forró**”, acessível por meio do endereço eletrônico: <https://salatielcamarao.blogspot.com/>. Estruturado em 45 páginas fixas, o blog foi concebido como um instrumento didático e de divulgação científica, tendo como objetivo a valorização do Forró enquanto Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, além de fomentar reflexões sobre identidade, memória e práticas culturais.

FIGURA 4: IMAGEM DO BLOG



Fonte: Elaborada pelo autor, 2024.

A página de “**Introdução**” apresenta ao visitante a proposta do blog, explicando sua origem como desdobramento de um produto educacional vinculado à pesquisa desenvolvida no âmbito do mestrado. As páginas intituladas “**Cenário**”, “**Formação de plateia**”, “**Construção do Discurso**” e “**Análise de canção**” correspondem aos capítulos do relatório final do mestrado, adaptados para uma linguagem digital acessível, sem perder o rigor acadêmico. Complementarmente, o blog conta com seções dedicadas aos subgêneros musicais do Forró, abordando suas histórias, características sonoras, estilos próprios e respectivas danças. Além disso, contará com fotografias, links para conteúdos audiovisuais e outros materiais multimídia que ampliem a compreensão e o alcance do tema. Há, ainda, páginas destinadas à ficha técnica,

que descrevem o responsável pela concepção, desenvolvimento e execução do projeto, garantindo transparência e reconhecimento das colaborações envolvidas.

Por fim, o blog conta com **postagens mensais** organizadas em quatro categorias temáticas: **notícias, capacitação, curiosidades e pesquisas**. Esses conteúdos são atualizados periodicamente com o intuito de manter o público-alvo informado sobre acontecimentos, formações e descobertas relacionadas ao universo cultural abordado, promovendo assim o contínuo diálogo entre saber acadêmico e saber popular. Essa abordagem visa, portanto, fomentar, difundir e propagar o Forró como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, atraindo professores de música e dança a explorarem o estudo desse rico movimento cultural em suas práticas pedagógicas.

A crescente democratização da internet e o avanço das plataformas digitais transformam a maneira como o conhecimento é produzido, acessado e disseminado. Nesse contexto, os blogs emergem como ferramentas poderosas para a aplicação e divulgação de produtos científicos, promovendo interatividade, acessibilidade e inovação na comunicação acadêmica. A utilização de blogs para aplicação de produtos científicos representa uma abordagem inovadora por diversas razões: **Acessibilidade Global** - Blogs permitem que o conhecimento seja acessível a um público global, rompendo barreiras geográficas e financeiras associadas à distribuição de publicações acadêmicas. **Interatividade** - A possibilidade de comentários e feedback imediato cria um diálogo direto entre autores e leitores, fomentando debates e aperfeiçoamento contínuo do produto científico. **Agilidade** - Blogs permitem publicações rápidas, atendendo às demandas por atualizações frequentes em áreas de pesquisa dinâmicas.

Por meio dessa ferramenta, é possível transformar a ciência em um recurso acessível e engajador, contribuindo para a formação de uma sociedade mais informada e participativa. Por isso mesmo, optou-se pela criação de um blog como plataforma principal para divulgar o resultado deste trabalho, destacando o movimento artístico e cultural do Forró. Além de atrair profissionais das artes, buscamos alcançar um público-alvo secundário formado por professores de história. Reconhecemos a importância de formar propagadores desse conhecimento em salas de aula do ensino fundamental II e médio, incentivando a valorização do Forró como elemento central da cultura nordestina e nacional. O blog também se destina a pessoas interessadas em contribuir para a manutenção do projeto, seja com trabalho voluntário ou apoio financeiro. O blog, busca proporcionar uma leitura fluida e acessível, acompanhada por recursos visuais e textuais que enriquecem a experiência do leitor. Ambos os produtos são frutos de investimento intelectual e financeiro próprios, e serão distribuídos gratuitamente. Encorajamos a ampla

disseminação desses materiais, promovendo a valorização do Forró como uma expressão cultural vital e convidando o público a contribuir ativamente para a preservação dessa herança cultural.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música, enquanto fenômeno cultural, consegue projetar, consolidar e transformar identidades coletivas. O Forró, especialmente entre as décadas de 1940 e 1960, não foi apenas um estilo musical que refletiu a vida no sertão nordestino, mas também um elemento fundante de uma memória histórica coletiva que redefiniu a percepção do Brasil sobre o Nordeste e suas tradições. Nesse contexto, artistas como Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas desempenharam um papel central na articulação de um discurso de identidade sertaneja nordestina, que foi tanto uma invenção quanto uma ressignificação das experiências do povo do sertão. O conceito de memória é fundamental para entender como o Forró se torna um veículo de construção e transmissão de uma identidade cultural. Ela não é apenas o resgate de experiências passadas, mas um processo contínuo e dinâmico que se dá em um grupo social.

No caso da música de Gonzaga, Teixeira e Dantas, esse processo se concretiza ao transformar experiências pessoais, na vivência do sertão, em símbolos de uma memória histórica compartilhada. As canções desses artistas não apenas narram suas próprias trajetórias, mas também evocam uma coletividade que se vê representada e compreendida por meio de suas músicas. *Asa Branca* e *Estrada de Canindé*, por exemplo, sintetizam as dificuldades e as esperanças do sertanejo, ao mesmo tempo, em que se tornam símbolos da resistência cultural nordestina. Essas canções, ao se entrelaçarem com o imaginário popular, cumprem uma função de estabilização da memória. Destaco que um grupo social é o que garante a permanência das imagens e das representações, permitindo que elas se tornem parte de uma memória coletiva. Assim, a música de Gonzaga e seus parceiros consegue moldar uma identidade coletiva, mas também de projetar uma cultura particular para um público mais amplo, ampliando a visibilidade da realidade sertaneja para o Brasil urbano.

A difusão desses elementos no imaginário nacional fez com que o Forró, mais do que um estilo musical, fosse uma representação cultural que comunica as singularidades do sertão e a luta do povo nordestino. Enfatizo que, para que esse discurso identitário se consolidasse, foi necessária, anteriormente, a construção de um novo cenário voltado ao entretenimento, impulsionado pelo surgimento da indústria cultural e pelo avanço de tecnologias como o disco e o rádio. Esses meios de comunicação permitiram que a música nordestina alcançasse públicos crescentes, ampliando sua influência e garantindo sua perenidade no imaginário coletivo brasileiro. Além disso, o contexto político também desempenhou um papel crucial. O período de modernização do Brasil, com a expansão das cidades e a intensificação dos fluxos

migratórios, criou condições favoráveis para a difusão dessa identidade sertaneja nordestina.

O discurso formulado por Gonzaga, Teixeira e Dantas foi sustentado e propagado pelos cofundadores do movimento artístico e cultural do Forró: Jackson do Pandeiro, Almira Castilho e Pedro Sertanejo. Suas contribuições foram essenciais para a ampliação desse fenômeno, diversificando sua expressão musical e consolidando sua presença nos espaços urbanos. Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, por programas de rádio e televisão, impulsionavam a popularização do gênero guarda-chuva Forró, enquanto Pedro Sertanejo desempenhou um papel fundamental na difusão do Forró em São Paulo, estruturando espaços de sociabilidade para a população migrante nordestina. Em suma, ao longo da pesquisa, evidenciamos que a construção dessa identidade não foi um processo espontâneo, mas resultado de uma série de fatores interligados: a atuação dos artistas, a formação de um mercado cultural, o avanço tecnológico e as condições políticas e sociais vigentes.

Portanto, o Forró não se limitou a ser apenas uma expressão musical, mas se tornou um elo de construção e projeção de uma identidade cultural coletiva, reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Sua relevância transcende o plano artístico, ao conectar um povo e suas tradições com um novo espaço de visibilidade, ajudando a consolidar a memória coletiva do sertão e a identidade cultural do Nordeste. Isto é, o Forró, como movimento artístico e cultural, vai além de sua função musical; ele se tornou um ponto de convergência entre as memórias individuais dos compositores e a memória coletiva do povo sertanejo. Dessa forma, as canções não apenas representavam o Nordeste, mas também eram uma expressão cultural que projetava um discurso de identidade do sertanejo nordestino para o restante do Brasil, promovendo um maior reconhecimento da região e de seus valores.

LISTAGEM DOS ACERVOS E FONTES

BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor Adorno W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo; Paz e Terra, 2002. Seleção de textos de Jorge Mattos Brito de Almeida, traduzido por Juba Elisabeth Levy.

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

ALVES, Leda. **Zé Dantas: segundo a letra I**. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2010. Organização Memorial Luiz Gonzaga.

BARRETO, Flavia; GASPARINI, Fernando. **Sivuca e a música do Recife**. Recife: Publikimagem, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSCO, S. H.; JORDÃO NETTO, A. **Migrações**. São Paulo: Seagri, 1967.

CABRAL, Sergio. **A MPB na era do rádio**. São Paulo: Moderna, 1996. Coleção Polêmica.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CÂMARA, Renato Phaelante da. **Fragmentos da História do Rádio Clube de Pernambuco**. Recife: Cepe, 1994.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

COSTA, E. V. da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DREYFUS, Dominique. **A vida do viajante: A saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 1996.

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

FERRETI, Mundicarmo. **Baião de dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atuação na década de 70**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 2012.

MARANHÃO FILHO, Luiz. **Memória do Rádio**. Recife: Editora da UFPE, 2000.

FOLLIS, Fransérgio. **Modernização Urbana na Belle époque Paulista**. São Paulo: Unesp, 2004.

FRITH, Simon. **Performing Rites: On the Value of Popular Music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

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

Lennberg, Hans (ed.). **Dissemination of Music: Studies in the History of Music Publishing**. 14. ed. Musicology: A Book Series, 1994.

LOCKE, R. P. **Musicologia e/como preocupação social: imaginando o musicólogo relevante**. Per Musi. Belo Horizonte, 2015. n. 32.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. 2. ed. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antônio. **Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História cultural da música popular**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. Coleção História do Povo Brasileiro.

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

PICCINO, Evaldo. Um breve histórico dos suportes sonoros analógicos. **Sonora**, São Paulo, v. 1, n. 2, 2003.

RAMALHO, Elba Braga. **Luiz Gonzaga: A Síntese Poética e musical do sertão**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

RAMALHO, Elba Braga. *In*: Fonteles, Bené (org.). **O rei e o baião**. Brasília, DF: Fundação Athos Bulcão, 2010.

ROCHA, Francisco. **Adoniran Barbosa: O Poeta da cidade**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SÁ, Sinval. **O sanfoneiro do Riacho da Brígida**. Vida e andanças de Luiz Gonzaga. O rei do baião. 5. ed. Brasília, DF: ThesaurusL, 1978.

SANDRONI, Carlos (org.). **Dossiê sobre o Forró: por meio de Pesquisa de Instrução técnica para solicitação de registro de matrizes do Forró como Patrimônio Cultural Brasileiro**. João Pessoa: Associação Respeita Januário, 2021.

SANTOS, José Farias dos. **Luiz Gonzaga: A música como expressão do Nordeste**. São Paulo: IBRASA, 2004.

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

TESES

PAES, Jurema Mascarenhas. **São Paulo em noite de festa: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940-1990)**. 2009. 305 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. 2008. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PERIÓDICOS

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002. 1 CD.

GONÇALVES, Eduardo. A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. **Desigualdade & Diversidade: Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 105-122, ago./dez. 2011. Disponível em: <http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/sites/default/files/documentos/agenda-trabalho/2012/publicacao-artigo-pesquisador-nucleo-eduardo-goncalves-18893.pdf> Acesso em: 20 maio 2024.

PANDEIRO, Jackson do. No Forró do Jackson. **Jornal das Moças**, Rio de Janeiro, n. 2110, 24 nov. 1955, p. 14-15. Disponível em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/jornal-mocas/111031> Acesso em: 15 julho 2024.

FONOGRÁFICAS

ASA Branca. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. São Paulo: RCA, 1947. 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono. L. B (Reg. N°800510b).

ESTRADA de Canindé. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. São Paulo: RCA Victor 1950. 1 disco (16 min.): 78 rpm, microsulcos, mono. L. B (Reg. N°800744b).

SÃO JOÃO no Brejo. Intérpretes: Zé Calixto; Alventino Cavalcante; Almira Castilho; Jackson do Pandeiro; Borrachinha. Rio de Janeiro: PHILIPS, 1964. 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, mono. 12 pol. P 632700 L.

SÃO JOÃO do Araripe. Intérprete: Luiz Gonzaga. Compositores: Dalton Vogeler e Orlando Silveira. **O Andarilho**. São Paulo: RCA, 1968. 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, mono. 12 pol. L. A, faixa 6; (BBL-1419-A).

SABIÁ lá na gaiola. Intérpretes: Luiz Gonzaga e Carmélia Alves. Compositores: Hervê Cordovil e Mário Viera. São Paulo: RCA Victor, 1977. 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, mono. 12 pol. Lado B, faixa 2. Pure Gold 107.0271 (Reg. N°60095547). Gravação ao vivo.

TREPA no coqueiro. Intérpretes: Luiz Gonzaga e Carmélia Alves. Compositor: Ary Kerner. São Paulo: RCA Victor, 1977. 1 disco (45 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, mono. 12 pol. Lado A, faixa 1. Pure Gold 107.0271 (Reg. N°60095547). Gravação ao vivo.