UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

LUCAS RABELLO TRINDADE PULICE

Timbres em trânsito:
um estudo sobre identidades, *Nordestes* e música
em São José dos Campos

São Paulo

2019

LUCAS RABELLO TRINDADE PULICE

Timbres em trânsito:

**Um estudo sobre identidades, *Nordestes* e música
em São José dos Campos**

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 16 de outubro de 2019. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Orientadora:

Valéria Magalhães

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Pulice, Lucas Rabello Trindade

Timbres em trânsito: um estudo sobre identidades, *Nordestes* e música em São José dos Campos / Lucas Rabello Trindade Pulice ; orientadora, Valéria Magalhães. – 2019
147 f. :il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.
Versão corrigida

1. Identidade cultural. 2. Migração - Região nordeste - São José dos Campos (SP). 3. Músicos. 4. Nordestinos.
I. Magalhães, Valéria Barbosa, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 306.4

Nome: PULICE, Lucas Rabello Trindade.

Título: Timbres em trânsito: um estudo sobre identidades, *Nordestes* e música
em São José dos Campos

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências
e Humanidades da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Filosofia do
Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Aprovado em: 16 /10 / 2019

Banca Examinadora

Prof. Dr Ricardo Santhiago Corrêa

Instituição: Estudos Culturais/EACH

Prof. Dr. Daisy Perelmutter

Instituição: PUC/SP

Prof. Dr. Heloísa de Araújo Duarte Valente

Instituição: Ppgcom/UNIP

Dedico este trabalho a minha mãe Neusa Rabello de Barros Trindade, meu pai José Renato Pulice, e à minha companheira de vida Pamela Yumi Muta.

Que nos momentos desafiadores tenhamos sempre uns aos outros para nos confortar, incentivar e sonhar juntos. Amo vocês, obrigado pela confiança e compreensão.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar novamente aos meus pais, Neusa e José Renato, e à minha companheira, Pamela, por todo o suporte durante o período da pesquisa. Agradeço muito à minha orientadora Prof.^a Dr.^a Valéria Barbosa Magalhães pela confiança e sensibilidade em momentos difíceis, sempre me incentivando e conduzindo para o melhor caminho. Agradeço também à agência de fomento CAPES por acreditar no projeto e pelo apoio financeiro.

Gostaria de agradecer ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais e colaboradores da Escola de Artes Ciências e Humanidades - USP, campus que me proporcionou tantas coisas boas desde o início da graduação em 2009. Em especial gostaria de agradecer, além da professora Valéria Magalhães, já citada, ao Ricardo Santhiago, Ivan Vilela, Diósnio Neto, Cynthia Correa, Vivian Urquidi, Jeferson Agostini Mello e Chico Saraiva, vocês foram muito importantes para meu crescimento ao longo do processo. Agradecimentos especiais ao professor José Renato Campos de Araújo (encantado) que tive a honra de contar na primeira banca e pude absorver suas contribuições para o resultado final do trabalho.

Por fim, agradeço a todos entrevistados e entrevistadas que engrandeceram minha pesquisa e minha vida com seus relatos e trajetórias. Com alguns tive a feliz oportunidade de seguir em contato após a entrevista continuando as trocas de ideias e musicais. Obrigado Jackson Ricarte, Passarinho, Du, Rebeca Costa, André Leano, Adriano Costa, Júnior, Ana Maria Carvalho, Nathalia Ferro e Marquinho da Luz. Espero poder colaborar de alguma forma para o fortalecimento da produção musical que vocês representam.

RESUMO

PULICE, Lucas Rabello Trindade. **Timbres em trânsito:** Um estudo sobre identidades, *Nordestes* e música em São José dos Campos. 2019. 147 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Versão corrigida.

Este trabalho se desenvolve em torno de dois temas que são eixos centrais para a pesquisa: *migração* e *identidade*. Partindo da perspectiva de que vivemos em um contexto pós-moderno, onde os indivíduos mobilizam diversas identidades, o estudo tem o objetivo de entender como musicistas que nasceram em diferentes estados do *Nordeste* conduziram suas carreiras em São José dos Campos (SP), levando em conta a relação ou não com *ritmos nordestinos*, suas influências musicais ao longo da trajetória, se uma *identidade nordestina* é acionada ou não e em quais momentos isso acontece. Diante da imprecisão do conceito de *Nordeste* cabe a este trabalho reforçar os debates acerca do tema e problematizar questões relevantes ao assunto. A pesquisa propõe também se aprofundar em discussões importantes no campo da música, o cenário musical no âmbito joseense, questões em torno da música como carreira profissional no Brasil e o mercado de trabalho para musicistas. A metodologia da História Oral foi fundamental para a pesquisa, foram entrevistado(a)s nove musicistas e um radialista da cena musical joseense, nordestino(a)s. Da viola à bateria, do trompete ao baixo elétrico, em diferentes sotaques, os entrevistados e entrevistadas apresentam trajetórias diferentes e suas atuações musicais transitam por diversos gêneros reafirmando a heterogeneidade e pluralidade dos *Nordestes* existentes, contrários aos estereótipos e construções imagético-discursivas sedimentadas sobre a região. O título *timbres em trânsito* faz referência aos musicistas migrantes que ao migrar transitam entre suas identidades, tal trânsito permeia também a trajetória e o fazer musical dos entrevistados e entrevistadas.

Palavras-chave: Identidade. Migração. Nordeste. Música. História Oral. Estudos Culturais.

ABSTRACT

PULICE, Lucas Rabello Trindade. **Timbres in transit:** A study on identities, *Nordestes* and music in São José dos Campos. 2019. 147 p. Dissertation (Master of Philosophy) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2019. Corrected version.

This work develops around two main themes: migration and identity. Based on the perspective that we live in a postmodern context, where individuals mobilize diverse identities, the study seeks to understand how musicians born in Northeastern states of Brazil (Nordeste) conducted their careers in São José dos Campos (SP), considering the relationship or not with rhythms from their homeland, their musical influences along the trajectory and career, whether the Northeastern identity is triggered or not and in which moments this happens. Given the imprecision of the concept of *Nordeste*, it is up to this work to reinforce the debates about the theme and to problematize relevant issues to the subject. The research also proposes to deepen important discussions in the field of music, the musical scene in São José dos Campos, issues around music as a professional career in Brazil and the job market for musicians. The methodology of Oral History was fundamental to the research, nine musicians and one radio broadcaster of the musical São José scene, all of them from northeastern states of Brazil. From viola to drums, from trumpet to electric bass, in different accents, interviewees present different trajectories and their musical performances go through different genres reaffirming the heterogeneity and plurality of that exists in Northeast of Brazil, contradicting stereotypes and sedimented image-discursive constructions. The title *Timbres in transit* refers to the migrant musicians that when migrating transits between identities and in their musical performance too.

Keywords: Identity. Migration. Nordeste. Music. Oral History. Cultural Studies.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. OBJETIVOS.....	14
2.1 OBJETIVO GERAL.....	14
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
3. DISCUSSÃO METODOLÓGICA.....	15
3.1 SOBRE OS ENTREVISTADOS.....	22
3.1.1 Jackson Ricarte.....	22
3.1.2 Luiz Felipe “Passarinho”	23
3.1.3 Eduardo César “Du”	25
3.1.4 Rebeca Costa.....	26
3.1.5 André Leano.....	27
3.1.6 Adriano Costa.....	28
3.1.7 Júnior.....	28
3.1.8 Ana Maria Carvalho.....	29
3.1.9 Nathalia Ferro.....	30
3.1.10 Marquinho da Luz	30
4. REVISÃO DA LITERATURA, DISCUSSÃO E RESULTADOS.....	31
4.1 MIGRAÇÃO E IDENTIDADES: TRAJETÓRIAS DE MUSICISTAS DO <i>NORDESTE</i> EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS.....	31
4.2 A INVENÇÃO DO <i>NORDESTE</i> , QUESTÃO NACIONAL/REGIONAL BRASILEIRA E ESTUDOS CULTURAIS.....	73
4.3 INDÚSTRIA CULTURAL E MUSICISTAS NORDESTINOS E NORDESTINAS EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS.....	107
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	133
ANEXO A – UM HOMEM CÉLEBRE – MACHADO DE ASSIS (1883).....	135

1 INTRODUÇÃO

Poucos anos após concluir minha graduação, me reencontrei com o termo *Estudos Culturais*. Foi na descrição do Programa de Pós-graduação da Universidade de São Paulo, por coincidência no mesmo campus em que me formei, na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) ou USP Leste, na zona leste da capital. Meu interesse em dar continuidade à vida acadêmica vinha crescendo, resolvi entender um pouco mais sobre o programa a começar pela bibliografia exigida no processo seletivo para o ano seguinte (2016).

Dentro da linha de pesquisa que escolhi havia a indicação de quatro livros para a prova: *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, de Stuart Hall; *Colonialidad del Saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, de Edgardo Lander (organizador); *Inflexión Decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, de Eduardo Restrepo e Axel Rojas; e *Dez lições sobre os estudos culturais*, de Maria Elisa Cevalco. Conforme eu lia, me encantava mais com as descobertas diante dos conteúdos, decidi estudar para prestar a prova dali a alguns meses.

Meu projeto de pesquisa inicial já abordava um tema dentro do campo da música, era em torno de coletivos musicais do Vale do Paraíba. Cabe aqui explicar um pouco mais sobre a minha relação com a música. Venho de uma família com intimidade com os instrumentos. Nasci em São Paulo mas ainda bebê fui morar em São José dos Campos, meu pais vinham planejando essa saída da capital para iniciar uma nova fase no interior do estado. Minha mãe, Neusa, tocou piano por muitos anos, desde menina, e foi quem me ensinou os primeiros acordes de violão. Sei que já teve até uma banda em que foi baterista. Meu pai, Zé Renato, desde muito novo já tocava em bailes e até em programa de calouros de rádio, toca violão, baixo e tem ouvidos privilegiados, faz “segunda voz” como poucos. Rodeado de instrumentos em casa, tive a chance de aprender primeiro a tocar piano, bem criança ainda, depois de alguns anos, após minha professora ter ido morar em outro país, me apaixonei pelo violão, depois vieram a guitarra e o baixo. Desde cedo toquei em bandas, em São José dos Campos e também nos outros lugares onde já morei, em Florianópolis, nos Estados Unidos e em São Paulo. Mantenho minha carreira artística ativa e pretendo seguir, gosto de fazer shows, ensaios, composições e participar de viagens e gravações, além dos maravilhosos encontros que a vida musical ocasiona. Meu

principal projeto na música hoje é a banda Olevante, onde atuo como baixista, cantor e compositor.

Desde o início da minha graduação, em marketing, na EACH, busquei por disciplinas relacionadas ao curso de música na Escola de Comunicação e Artes (ECA). Não fui atrás dessas disciplinas porque eu não gostava do marketing, afinal há pouco havia trancado a matrícula na recém ingressada engenharia de produção da Universidade Federal de Santa Catarina após ler, disciplina por disciplina, a grade curricular completa do curso de marketing na USP, com o qual senti muita afinidade. Devo dizer aqui que minha família também tem grande proximidade com o mundo do marketing e da comunicação, portanto é outra área com a qual convivo desde menino em conversas de almoço, sempre gostei e sigo interessado, apesar do marketing ser facilmente alvo de preconceitos em outros campos, que insistem em menosprezar essa ciência e se referir aos profissionais e pesquisadores da área através de estereótipos negativos, mas esse assunto fica para outra ocasião. Cursei as disciplinas extras da música porque eu sentia que queria unir música ao que eu viesse a fazer na minha carreira profissional no futuro, então conforme podia me matriculava em disciplinas da música. Meu trabalho de TCC na graduação se chamou “Segmentação do mercado musical: Novas formas de segmentação em contraste com os ‘gêneros musicais’”.

Foi na minha segunda tentativa que consegui ingressar no Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais, um ano após a primeira. Eu já vinha frequentando o Grupo de Estudo e Pesquisa em História Oral e Memória - EACH/USP (GEPHOM) e havia conhecido Valéria Magalhães, que se tornaria minha orientadora.

Dentro do GEPHOM, há grande interesse por estudos relacionados a movimentos migratórios afinal migração é um assunto muito relevante na história dos Estudos Culturais. Resolvemos trocar o meu objeto de estudo, em vez dos coletivos culturais decidimos escolher um grupo de migrantes relevante em São José dos Campos, cidade onde vivi a maior parte da minha vida, portanto tinha um conhecimento razoável sobre a região e facilidades para acessar possíveis redes de entrevistados, o campo musical continuaria sendo parte do trabalho. Após um tempo afinando o projeto de pesquisa, dois grupos se apresentavam como fortes candidatos a se enquadrar ao recorte, “mineiros” ou “nordestinos”.

Em São José dos Campos a presença mineira é muito evidente. Grande parte da população joseense sabe a respeito dessa forte influência na história de formação da cidade. Existem diferentes festas que celebram a o estado de Minas Gerais em São José, assim como restaurantes e bares com culinária característica. Até o sotaque joseense apresenta similaridades aos sotaques de Minas Gerais. Já a presença nordestina, diferentemente, parece pouco evidente na história da cidade. A curiosidade é que no último censo, em 2010, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) constatou que entre os 629.921 habitantes de São José dos Campos, 51.673 nasceram em um estado nordestino, o que significa 8,2% da população que reside na cidade, no entanto há pouco registro desse grupo em pesquisas sobre a região.

O fato do pouco conhecimento a respeito de um grupo tão presente na cidade já me despertava maior motivação para a pesquisa, unindo esse fato à pluralidade e riqueza musical de artistas nascidos em diferentes estados do Nordeste, comecei a amadurecer minhas escolhas sobre o recorte e o problema de pesquisa. O GEPHOM já vinha desenvolvendo pesquisas em torno de comunidades de migrantes nordestinos, sendo outro fator motivante para definir o grupo a ser estudado.

Assim como na música, a vida acadêmica pede sensibilidade e conforme me aprofundava no tema mais percebia a complexidade envolvida. O termo Nordeste, aparentemente simples e bem definido, carrega muitos discursos e é fundamental um debate profundo a respeito de seus significados. Durval Muniz Albuquerque Jr. pode ser considerado uma das figuras centrais na elaboração do argumento de que Nordeste é uma construção recente, carregada de imagens e discursos estereotipados e insuficientes. Esses discursos e práticas tentam unir em uma só categoria, de forma preconceituosa e ideológica, os “nordestinos”. As discussões em torno desse tema se farão presentes ao longo do trabalho sendo parte da base conceitual central da pesquisa.

Durval Muniz Albuquerque Jr. convida seus leitores a problematizar esse debate o propor novas visões acerca do assunto. Na busca de uma maneira crítica e interessante de como confrontar as imagens e valores estereotipados de “Nordeste” e do “músico nordestino” com uma visão mais ampla e plural sobre os variados nordestes decidi optar por um recorte que não incluísse nenhum musicista que tocasse baião ou forró, a “música do nordeste” de acordo com Albuquerque Jr (1994).

Sendo assim, os entrevistados da pesquisa são musicistas que tenham nascido em algum estado da região Nordeste e morem em São José dos Campos, atuando profissionalmente na cena musical da cidade e possivelmente se apresentando em outras cidades também. Cabe logo na introdução explicar outra escolha importante acerca de termos utilizados ao longo do trabalho. Na maioria das ocasiões utilizo a palavra musicista em vez de músico. A palavra músico, muito mais utilizada no nosso linguajar, remete somente ao sexo masculino, excluindo toda categoria musical feminina, já a palavra musicista pode ser usada para qualquer gênero, sendo assim acredito que seja o caso de passar a utilizar mais o segundo termo. Seguindo na breve definição do recorte, os entrevistados então devem exercer a carreira musical profissionalmente mesmo que não exclusiva, tendo alguns casos em que o entrevistado tem alguma outra profissão complementar.

É importante ressaltar também dois outros pontos centrais para a concepção desta pesquisa. O primeiro é o fato de ser um trabalho dentro da área dos Estudos Culturais, portanto é através dessa ótica que serão apresentadas as discussões e conceitos. O segundo ponto é a escolha da metodologia da história oral, fundamental para a elaboração, desenvolvimento e análise da pesquisa. Os detalhes a respeito da metodologia e do projeto serão abordados adiante.

Desde o início dos Estudos Culturais, por volta de 1950, é marcante o papel dos primeiros autores como colaboradores na esfera crítica da sociedade. A história dos Estudos Culturais, em seu início, na Inglaterra, está intimamente ligada à classe dos trabalhadores, pensando em novos ares para debates e lutas do Partido dos Trabalhadores inglês. A crítica de certos valores presentes na sociedade segue sendo o motor de diversas pesquisas dos estudos culturais (CEVASCO, 2003).

Os temas relacionados aos migrantes são constantemente abordados pelos Estudos Culturais. As mudanças consequentes desses deslocamentos transpassam as questões geográficas, interferem diretamente na identidade dos indivíduos destes grupos. É preciso levar em consideração o conceito de identidade adotado nesse trabalho, consequente do mundo globalizado da pós-modernidade, identidade não mais como algo único e imutável como outrora, os indivíduos possuem diversas identidades. Essa premissa é fundamental para a continuidade do trabalho.

Segundo levantamento realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA, 2011), na cidade de São Paulo, a distribuição da população total conta com aproximadamente 55% de paulistas e 45% de migrantes. Na capital paulista, a concentração dos migrantes de origem nordestina chega a passar de 15%. A participação dos migrantes nordestinos, no total de migrantes em São Paulo, em 1950 era de 27,8%, em 1974 de 49%, em 1982 de 56% e em 1997 de 46% (GOMES, 2006). No entanto, em São José dos Campos – cidade localizada há menos de 100 km de distância de São Paulo – quase não há evidências de pesquisas abordando a presença nordestina na região. A pesquisa busca investigar também registros sobre a migração nordestina para São José dos campos e possíveis silenciamentos.

Após a exposição e problematização conceitual dos temas relevantes para a pesquisa revisando a bibliografia de diferentes autores, serão analisadas as entrevistas em interlocução com as referências bibliográficas. As análises darão atenção a pontos como: Quando os entrevistados se aproximam e quando se afastam de referências do Nordeste ou da música nordestina? Em que momentos se aproximam do discurso de hibridismo e quando recorrem à diferença, à autenticidade? Quando acessam a “bagagem nordestina” em suas narrativas? Outras discussões importantes para a pesquisas giram em torno de ser musicista, como foram as trajetórias de carreira? Como é a cena para cantores, cantoras, instrumentistas e bandas na cidade joseense? Como enxergam o mercado na capital paulista? Considerando que São José dos Campos é bem próximo de São Paulo, local considerado um dos principais centros do mercado musical atualmente no Brasil.

Dentro dos Estudos Culturais, essa pesquisa se encaixa na linha de movimentos migratórios e identidades, estando ligada também ao questionamento das fronteiras entre Alta Cultura e a cultura de massa e aos processos de produção da cultura. A pesquisa em questão aborda o conceito de cultura como uma soma global em diversos setores de um povo estudado, em um dado contexto, não como uma produção artística específica de um determinado grupo da sociedade. (CEVASCO, 2003). A multidisciplinaridade e a quebra de fronteiras tradicionalmente estabelecidas são características que permeiam essa pesquisa e motivam minha carreira acadêmica.

Este trabalho faz parte de um conjunto de pesquisas do Grupo de Estudo e Pesquisa em História Oral e Memória – (GEPHOM/USP), coordenado por Valéria Magalhães e Ricardo Santhiago.

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GERAL

Entender como musicistas de São José dos Campos que nasceram em estados do Nordeste conduziram suas carreiras, levando em conta suas relações ou não com ritmos nordestinos, se uma “identidade nordestina” é acionada ou não em determinados momentos de sua carreira e por quê.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Explorar a produção musical dos entrevistados e entrevistadas e analisar gêneros musicais, estilos e influências;
- Identificar os momentos em que os entrevistados evocam referências ao Nordeste e o que dizem a respeito;
- Comparar os resultados observados pela pesquisa com os estereótipos de *nordestino* e de *música nordestina* apontados por Albuquerque Jr (2011).
- Verificar as relações entre práticas e gostos musicais, a identidade migrante e a memória do local de origem, bem como eventuais mudanças e incorporações musicais, após a experiência migratória;
- Analisar a eventual importância da música para a identidade dos migrantes nordestinos em São José dos Campos.
- Contextualizar as condições para uma carreira musical profissional no Brasil em conjunto com os exemplos de trajetórias dos entrevistados.

3 DISCUSSÃO METODOLÓGICA

Este trabalho faz parte de um conjunto de pesquisas do Grupo de Estudo e Pesquisa em História Oral e Memória (GEPHOM), coordenado por Valéria B. Magalhães e Ricardo Santhiago. O grupo concentra boa parte dos estudos em torno de temáticas de migrações. O GEPHOM possui uma sistemática própria para utilizar a metodologia história oral, elaborada a partir de anos de reflexões e debates (MAGALHÃES, 2017).

O uso da história oral como metodologia conduziu toda a elaboração do projeto, desde seu início e permeia a pesquisa em todo seu desenvolvimento. Como benefício do uso da história oral para estudos de imigrantes pode dizer que ela favorece a “captação das dinâmicas da construção e interação identitária; revelaria a teia social presente nas histórias e o cotidiano da experiência migrante; propiciaria a compreensão de suas motivações subjetivas e permitiria a produção de informações sobre fenômenos que, sendo recentes, ainda não geraram registros de outra natureza” (MAGALHÃES, 2017, p.9). No entanto, o discurso da ciência elevou o poder da escrita e menosprezou o da língua falada (DIGIAMPIETRI, 2017). A informação no formato escrito ganhou o status de fonte suprema de conhecimento. Essa hegemonia é fruto de correntes positivistas e modernas ocidentais que ganharam ampla aceitação em solos brasileiros, inclusive nas universidades, supervalorizando o científico racional e o erudito, com base em padrões estrangeiros, ofuscando o saber popular e as tradições orais. Sendo assim, se faz necessária a escolha pela metodologia da história oral, seria impossível entender a complexidade da temática proposta na pesquisa não fossem os relatos orais colhidos e analisados. A contribuição dada pela história oral aos estudos de migração nos últimos anos (THOMSON, 2002; MAGALHÃES, 2017).

É importante ressaltar também a importância dos Estudos Culturais para o trabalho. A disciplina é o ponto de partida do projeto de pesquisa. A multidisciplinaridade e a quebra de fronteiras tradicionalmente estabelecidas são características que permeiam essa pesquisa e motivam minha carreira acadêmica.

As entrevistas podem ser divididas em três etapas, a pré-entrevista, a entrevista e a pós-entrevista. Na fase de pré-entrevista, realizei visitas a locais sugeridos – regiões de alta concentração de migrantes nordestinos –, realizei encontros com fontes (não nordestinos ou nordestinos que não são músicos) que podiam trazer informações

relevantes e tive conversas anteriores às entrevistas com os entrevistados, por celular e por aplicativo de troca de mensagens online.

Sem ter um caminho óbvio para encontrar algum ou alguma musicista de origem nordestina que morasse em São José dos Campos, resolvi perguntar aos meus pais por algum contato que pudesse ajudar, já que eles moram na cidade de São José dos Campos há 28 anos. Minha mãe me indicou o seu Benê, um senhor amigo dela, que trabalhou muitos anos na Fundação Cassiano Ricardo, de São José dos Campos, um órgão de fomento cultural da cidade. Liguei para seu Benê, logo no início de junho de 2017, ele gostou bastante do tema, e para minha surpresa logo vieram alguns nomes em sua cabeça. Me convidou para ir em sua casa buscar um CD e o contato do músico que ele conhecia e que poderia se encaixar em minha entrevista.

Lá chegando, muito simpático, seu Benê foi buscar o CD e começou a me contar sobre Jackson Ricarte, compositor e violeiro, cearense que acabara de lançar um novo CD, e atualmente mora em um distrito de São José dos Campos, Eugênio de Mello. Conforme eu ameaçava ir embora, seu Benê ia liberando mais informações, de forma que o encontro começou a se tornar uma pré-entrevista, muito rica. E seu Benê continuava colaborando com prazer. Fui embora, muito agradecido, pronto para entrar em contato com o possível primeiro contato.

A entrevista com Jackson Ricarte foi no dia quatro de junho, em sua casa, em Eugênio de Mello, um distrito de São José dos Campos. Jackson foi muito agradável durante todo o encontro, contou histórias da sua vida com muita atenção. Ao longo da entrevista chegou a trazer sua viola e tocou algumas músicas. Após a entrevista ainda fiquei um pouco na casa do músico, junto com sua mulher que chegou em casa no final da entrevista, e conversei mais um pouco sobre música e sua carreira. Um fato interessante é que após a entrevista pude acompanhar alguns passos bem interessantes na carreira de Jackson, como por exemplo uma aparição no consagrado programa televisivo Sr. Brasil, da TV Cultura. Outro fato interessante é que, na parte interna do encarte do CD que Jackson acabara de lançar há um texto, uma espécie de crítica a respeito da obra que, coincidentemente, foi escrita, com palavras de admiração por Ivan Vilela, também violeiro e professor de uma das disciplinas que tive durante o período do mestrado, na ECA, Música Caipira e Enraizamento.

Para minha surpresa, após a entrevista, Jackson não teve nenhuma indicação de conhecido nordestino músico, homem ou mulher, vivendo na região. Então, para a segunda entrevista tive que buscar novos contatos. O encontro com Jackson Ricarte durou por volta de duas horas.

Buscando pela segunda entrevista, em conversa com um colega de sala de aula, da mesma disciplina há pouco citada, Música Caipira e Enraizamento, já em setembro de 2017, disse conhecer um baterista nordestino e passou o contato do “Passarinho”, ou Luiz Felipe, de Recife. Após algumas mensagens online, nos encontramos no Parque da Cidade, local sugerido por ele, no dia 18 de setembro. A entrevista ocorreu bem, mais uma vez na minha frente um músico interessantíssimo com disposição para contar memórias de sua vida.

Após uma entrevista de uma hora e vinte, Passarinho me passou alguns contatos, o primeiro foi o baixista “Du”, parceiro de som, baiano. Trocamos algumas mensagens, fui muito bem recebido novamente, e marcamos a entrevista. Encontrei-me com Eduardo César “Du” no Parque Santo Drummond, dia 13 de dezembro de 2017, como ele sugeriu. A entrevista com Du durou um pouco menos de uma hora e ao final me passou possíveis contatos que poderiam me levar a mais entrevistados. Uma das indicações foi a de Ari, um rabequista que já viveu no Nordeste e passou o contato de Ana Maria Carvalho, cantora e compositora Maranhense.

Antes de conseguir marcar uma reunião com Ana Maria Carvalho, fiquei “empacado” por alguns meses sem pistas de por onde buscar mais entrevistados. Foi em um curso de Pedagogia Musical na abordagem Waldorf, conversando com a professora Heloíse Gomes Ferreira que consegui o contato de Rebeca Costa, uma trompetista pernambucana.

Rebeca Costa migrou para São José dos Campos por ter passado em um concurso para musicistas, para integrar a banda militar do Centro Técnico Aeroespacial (CTA). Rebeca foi muito solícita nas trocas de mensagens anteriores ao dia da entrevista e conseguiu outros dois companheiros de trabalho da banda do CTA que vieram de outros estados nordestinos. André Leano, saxofonista do Ceará e Adriano Costa, baiano, trompetista. Juntos, os três representam uma outra vertente da carreira musical. Com trajetórias em instrumentos de forte presença no campo erudito, Rebeca, Leano e Adriano aprenderam a tocar em projetos sociais desde criança e seguiram o ensino formal dos

instrumentos participando de conservatórios e orquestras até passarem no concurso que os trouxe para São José dos Campos. Os três vieram com a idade parecida, entre 21 e 23 anos. As entrevistas foram no próprio CTA, 11 de maio de 2018, dia agitado pois o brigadeiro estava presente, fato inusitado que exigiu atenção da banda para ficar a postos quando necessário para tocar nos momentos de celebração festiva. As entrevistas com os três musicistas foram realizadas simultaneamente, apesar de não ser o mais indicado, trouxe também muita riqueza por permitir a interação entre as respostas, sendo também um fator benéfico para o desenvolvimento da entrevista.

Foi muito enriquecedor coletar as informações deles por revelarem novos pontos de vista em relação a carreira musical e possíveis trajetórias. Após escutar os musicistas do CTA pedi para indicarem outros contatos, de fora da banda deles, e não souberam indicar. Mai uma vez sem saber por onde buscar por musicistas nordestinos que morassem em São José dos Campos entrei em contato com restaurantes típicos e fui até visitar a Universidade do Vale do Paraíba (UNIVAP), mais especificamente nos departamentos de graduação em História, onde fui muito bem recebido pela professora Dra. Maria Aparecida Papali, e também no de Pós-graduação em Cultura Popular Brasileira, com a Dra. Zuleika Stefania Sabino Roque, buscando maiores informações sobre a presença nordestina em São José dos Campos e possíveis indicações de musicistas.

Apesar da prestatividade das professoras citadas, não conseguimos chegar em nomes de musicistas que elas lembrassem e o que ficou mais intrigante, a pouca informação da presença nordestina em São José dos Campos, mesmo representando uma porcentagem alta da população joseense.

Resolvi seguir alguns conselhos que me deram de visitar a Feira do Colonial, uma gigantesca feira ao ar livre onde todo domingo reúne aproximadamente 5 mil pessoas e mais de 600 feirantes, a grande maioria informal. Localizada na zona sul da cidade, é uma região que apresenta indícios de forte presença nordestina. Ao chegar na feira fiquei impressionado com o tamanho dela e ao perceber que tinha uma rádio da feira me aproximei do locutor que entre uma música e outro mexia com o público e promovia a rádio. Ele se apresentou para mim como Júnior, nascido no Piauí e disse que poderia colaborar com a entrevista, era só a gente marcar um dia na sede da rádio em que ele trabalha, a Rádio Alternativa.

Ainda sem saber se sua entrevista seria uma entrevista complementar ou se realmente entraria no universo dos entrevistados fui encontrá-lo no horário marcado. A rádio é bem simples e localizada entre ruas conhecidas também pelo alto movimento de venda de drogas. Ao chegar, percebo que Júnior está apresentando um programa ao vivo e pediu para eu me sentar na cadeira destinada aos convidados, de frente para um microfone. Sem muita explicação, após um forró, ele me apresentou para os ouvintes ainda sem entender muito bem o que eu estava fazendo ali e de maneira muito bem-humorada tirou um sarro comigo e foi desenvolvendo o restante do programa, em alguns momentos interagindo comigo. Júnior realiza imitações, dispara sons engraçados e atende recados dos ouvintes, se mostrou muito habilidoso para conduzir o programa de rádio voltado para *música nordestina*, principalmente o forró, seja o “de raiz” ou também os mais recentes com influências mais atuais. Júnior se tornou uma importante peça pois reúne alguns dos estereótipos apontados por Durval Muniz Albuquerque Jr em torno do *migrante nordestino* e da *música nordestina*, características pouco evidentes na produção e trajetória dos outros entrevistados.

Após alguns desencontros consegui retomar o contato com Ana Maria Carvalho e marcamos uma entrevista dia 22 de maio de 2018 em sua casa, em uma região bem afastada do centro de São José dos Campos. Ao pesquisar sobre Ana Maria Carvalho descobri que ela é uma artista de grande relevância nacional e marca presença inclusive na conceituada cena paulistana. Aos 66 anos, acredito que Ana Maria Carvalho realiza mais shows fora de São José dos Campos do que na própria cidade. Foi uma experiência maravilhosa, sua casa fica na região rural em um lindo cenário. Em clima bem tranquilo pude ouvir sua trajetória artística e de vida, desde sua infância no Maranhão. Surpreendentemente, Ana também não soube indicar outros possíveis entrevistados com facilidade.

Eu precisava ainda de mais dois entrevistados ou entrevistadas para completar as dez entrevistas que buscava. Por uma sorte do destino, uma conhecida que já vinha se tornando amiga pela crescente frequência de encontros, cantora e compositora, também maranhense, se mudou para São José dos Campos durante o período de minha pesquisa. Aproveitei então para registrar seu relato, que trouxe outra óptica para o trabalho, a de quem teve uma trajetória profissional em São Luis no Maranhão, foi para São Paulo em busca de maiores oportunidades na carreira e após alguns anos na capital se mudou para São José. Sua visão de recém-chegada da capital paulista trouxe contribuições

importantes para as análises. Nosso encontro para a entrevista foi dia cinco de novembro de 2018.

Por fim, na reta final da pesquisa, realizei a última entrevista deste trabalho, já em 2019, dia quatro de fevereiro. Vinte meses após minha primeira entrevista com Jackson Ricarte (4 de junho de 2017), agora era a vez de registrar os relatos de Marquinho da Luz. Após tantos aprendizados ao longo do percurso do mestrado fui presenteado com uma última entrevista incrível, novamente uma trajetória que reafirma a pluralidade de expressões e atuações musicais por parte de musicistas nascidos em estados do Nordeste.

Cada trajetória é única e o sucesso na carreira musical é relativo para se medir ou comparar, mas Marquinho da Luz, dentre os entrevistados, parece ser quem ocupa, até o momento final das pesquisas, uma posição de maior destaque. Há alguns anos Marquinho da Luz, percussionista e vibrafonista baiano, foi contratado pelo mundialmente famoso Cirque du Soleil e apesar de sua casa ser em São José dos Campos, onde mora com sua família, costuma passar temporadas, que costumam durar por volta de três meses, viajando por diferentes países apresentando o espetáculo OVO. Há um ponto alto de sua apresentação que é quando realiza um solo de pandeiro como protagonista do momento no espetáculo, fato representativo para sua trajetória e que toca os temas investigados pela pesquisa.

A conversa com Marquinho da Luz foi a única em que foi necessário o uso de tecnologias para suprir a dificuldade em alinhar um encontro pessoal. Apesar de estarmos ambos em São José dos Campos, nos conectamos em uma ligação através do Facebook às 7:30 da manhã da segunda-feira. Algumas pessoas me indicaram o Marquinho mas achei que ele não morasse em São José dos Campos e que fosse difícil conseguir falar com ele diretamente. Tentei algumas mensagens pelo Facebook e não tive resposta. Como estava na busca incessante pelo último entrevistado resolvi dar mais uma investida em uma possível conversa com Marquinho da Luz e foi nessa que deu certo. O músico simpaticamente pediu desculpas por não ter respondido anteriormente e marcamos o horário citado para conversar melhor. No dia da entrevista começamos identificando alguns amigos em comum e tudo fluiu muito bem. Mais uma vez novas informações, diversas e reforçando a distância de estereótipos simplistas em relação a musicistas nordestinos.

As entrevistas foram todas gravadas e possuíam um roteiro temático. Apesar do roteiro, é importante dar liberdade à expressão individual da memória dos entrevistados (MAGALHÃES, 2017). O roteiro prioriza perguntas abrangentes que permitem o fluir de ideias do entrevistado partindo inicialmente de questões como “Conte um pouco da sua mudança para São Paulo” e “Conte um pouco da sua formação musical e da sua história com a música”. A partir do momento em que o entrevistado começa seus relatos a intenção é interferir pouco na linha de raciocínio e temas abordados. Em momentos de conclusões das falas busco instigar com outras perguntas do roteiro que permeiam os temas investigados.

A pós-entrevista é o momento da análise e da transcrição. Na transcrição, há o esforço para manter as marcas individuais da fala de cada entrevistado. O processo de transformar a gravação em texto é muito delicado e sempre haverá perdas, segundo McCleary (2011, p.5), “A fala é ação. A escrita é matéria. A fala é dinâmica. A escrita é fixa. A fala é sensível ao contexto. A escrita anula a espaço, suspende o tempo, exila os seres vivos, e reduz o contexto da fala ao texto da escrita”. No processo de transcrição, cada hora de gravação levou em torno de cinco horas de digitação para se tornar um texto escrito.

A análise é uma parte densa e complexa. Com todas as entrevistas transcritas é hora de reler cada uma, fichando os temas abordados em cada (DEMARTINI, 2005). Em seguida, duas tabelas são criadas, uma Tabela de Entrevistados, onde as informações menos subjetivas de cada entrevistado são registradas, criando um perfil básico de dados de cada um, e uma Tabela Temática. A Tabela Temática agrupa trechos das entrevistas transcritas em temas e partir daí é possível, em conexões com a bibliografia, buscar entre os relatos orais regularidades, diferenças, entender motivações e contextos.

As entrevistas não apresentaram no geral informações que precisassem pedir anonimato, optou-se por valorizar a posição dos entrevistados como sujeitos históricos atuantes na cena musical brasileira.

Cabe aqui incluir uma informação interessante, muitas pessoas sugeriram um mesmo nome, que infelizmente não consegui entrevistar, Almir Mello. Mesmo ele tendo regressado de São José dos Campos para Recife – PE, foi muito mencionado e parece ter tido grande relevância na cena joesense. Sem dúvida foi a pessoa mais sugerida por quem tentou ajudar indicando nomes de possíveis entrevistados. Almir Mello e Ana Maria

Carvalho, parecem ser as figuras que atuam há mais tempo na região e assumem de certa forma papel central na disseminação da cultura nordestina na região, provavelmente sendo as principais referências de musicistas nordestinos na cidade. Cheguei a falar com o Almir brevemente por mensagens de texto e áudios, mas infelizmente não conseguimos alinhar uma entrevista de fato. De qualquer forma incluirei materiais que encontrei sobre o músico na imprensa e mídia da região.

Alguns assuntos são recorrentes entre as entrevistas como por exemplo a importância da “bagagem” adquirida no Nordeste; o sotaque híbrido entre seu jeito de falar “original” e do novo local; a relação com a música desde a infância e como a família influenciou ou não na trajetória musical; gostos e influências musicais; limitações e dificuldades da carreira musical e São Paulo como um importante centro para o mercado da música. As referências bibliográficas que norteiam a metodologia da pesquisa mesclam conhecimentos de gerações anteriores com autores atuais; textos clássicos e conteúdos recém-lançados. Segundo McCleary (2011, p.95) “nessa tensão constante entre os dois apelos, o do futuro e do passado, o acadêmico tem obrigação de questionar até que ponto ele caminha de costas em direção ao futuro (porque seu pensamento foi matrizado pelos artefatos e conhecimentos de ontem) e até que ponto os novos olhares, propiciados pelas novas tecnologias, lhe dão ferramentas para reavaliar o modo de pensar já consolidado”.

3.1 SOBRE OS ENTREVISTADOS

3.1.1 Jackson Ricarte - 31 anos (04 de junho de 2017)

Nascido em Senador Pompeu, Jackson Ricarte saiu do sertão do Ceará para viver na capital paulista ainda criança, junto com os pais. Aprendeu a tocar violão com os pedreiros que viviam em seu bairro, região onde convivia com muitos nordestinos, na Zona Leste de São Paulo. Conheceu a chamada “viola caipira”, ou como ele a chama “viola sertaneja”, e daí em diante resolveu seguir os estudos no instrumento para se profissionalizar. Aos 18 anos, sai de casa para ir morar na sede da Orquestra Paulistana de Viola Caipira, a negação de seu pai pela carreira musical foi um dos motivos da mudança de domicílio.

Imagem 1 – Arte do CD “Estrada Afora” de Jackson Ricarte

Fonte: https://www.popsdiscos.com.br/detalhe.asp?shw_ukey=44128.

Imagem 2 – Outra arte relacionada ao CD “Estrada Afora” de Jackson Ricarte

Fonte: <https://www.diadamusica.com.br/jacksonricarte-estradaafora>.

No período da entrevista Jackson acabara de lançar seu disco *Estrada Afora*. O título já sugere sua identidade migrante. No dia da entrevista tive a surpresa de abrir o encarte do CD e dar de cara com belas palavras de Ivan Vilela - violeiro renomado e professor de uma das disciplinas que tive durante a pesquisa, na ECA, *Música Caipira e Enraizamento* - dirigidas a Jackson Ricarte. Na biografia de seu site diz: “*Antes de fazer as malas, já ouvia Luiz Gonzaga e o xará Jackson do Pandeiro, ídolos cuja paixão passou*

a dividir com Tião Carreiro e Almir Sater, dentre tantos outros compositores e cantores, vivendo na nova cidade”

3.1.2 Luiz Felipe “Passarinho” – 27 anos (18 de setembro de 2017)

Luiz Felipe, de apelido *Passarinho*, é baterista. Nasceu em Recife, capital de Pernambuco, uma cidade litorânea. Teve seus primeiros contatos com a música batucando com o pai e durante as missas em igrejas evangélicas. Passarinho conta que nas igrejas evangélicas havia musicistas excepcionais e grande incentivo às atividades musicais nesse ambiente. De tão plural e motivante, através da igreja que sua família frequentava, Passarinho entrou em um grupo de maracatu e formou uma banda de rock pesado.

Se mudou aos 21 anos para São José dos Campos em busca de oportunidades profissionais, com incentivo de sua irmã, que já morava na cidade ocupando um bom emprego. Passarinho já tocava em bandas com grande frequência antes da migração, chegando em São José foi pouco tempo até formar um novo grupo musical na cidade paulista.

No momento da entrevista, Passarinho se dedicava principalmente a duas bandas: Coletivo Estoril, que caracterizam seu som como *“latino”, “afrobeat”, “energia dos batuques, a psicodelia de timbres e riffs somados às mensagens positivas e marcantes de amor e união”*. A banda existe desde 2013. A arte abaixo é do disco lançado em 2016.

Imagem 3 – Capa do álbum “Semear” da banda Coletivo Estoril

Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Coletivo-Estoril-Semear/release/10767380.

E a banda Dom Pescoço, que começou em 2011 e segundo a apresentação deles:

“Na Dom Pescoço esta questão estética-rítmica sempre foi complicada de responder. Somos seres plurais e nada dicotômicos, temos múltiplas influências e sem obrigações de seguir permanentemente quaisquer linhas estéticas. Gostamos do funk carioca ao rock. Da cumbia ao pós-punk. Do samba ao maracatu. Da moda de viola à disco. Somos filhos da cultura tradicional piraquara caipira quanto do pop. No entanto, uma linha macro geral nos é constante: ritmos tropicais com psicodelia. Tropsicodelia! Isso é o quê? Uma ruptura nossa. Neologismo nosso. Mas não só! O que também permeia é: arte variada; crítica; lúdica; multifacetada; libertária. Uma linha a seguir? Zona plural ever em atividade mentais intensas! Nada é fechado. Tudo aberto. Ousar, reciclar, antropofagiar.”

Imagem 4 – Capa do álbum “Tropsicodelia” da banda Dom Pescoço

Fonte: <https://bigornadiscos.bandcamp.com/album/tropsicodelia>.

Após a entrevista vi cartazes de apresentações com outros projetos e as duas bandas seguiram bem ativas. Em julho de 2018 Passarinho lança o primeiro disco de seu novo projeto *Passarinho & O Sistema Brega de Som*. Nesse projeto ele toca bateria e canta suas composições, acompanhado de mais 4 músicos. O disco valoriza uma face interessante do universo nordestino, segundo trechos da descrição do projeto:

“De sua influência natal, o brega e o tecnobrega se unem ao primeiro rock da década de sessenta e ao sistema de som, a música jamaicana, com dub e reggae (...)Na raiz de Passarinho e o Sistema Brega de Som está a malemolência do brega, seu jeito de falar de amor de forma descontraída, acrescentado pelos efeitos na voz e as bases de seus

instrumentos, criando um novo som dinâmico e dançante. Nas letras, a ludicidade do voar, da vida e do amor. No som, do maracatu rural ao caboclinho, do samba de roda ao pagode, do forró ao brega e do reggae ao rock, as influências dentro deste ninho de som se misturam e se transformam.”

Imagem 5 – Capa do álbum “Sozinho no alto” da banda Passarinho e o Sistema Brega de Som”

Fonte: <http://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2018/08/21/lancamentos-nacionais-passarinho/>.

3.1.3 Eduardo Cézar “Du” – 31 anos (14 de dezembro de 2017)

Du é baiano, nascido em Ilhéus, também uma cidade litorânea. Sua motivação para migrar para São José dos Campos foi a vida acadêmica. Físico, após de formar *Du* buscou um grupo de estudos de plasma no INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais). *Du* ficou por alguns anos em São José dos Campos se dedicando a carreira acadêmica e treinando “escondido” seu instrumento principal, o baixo.

Como não podia ser diferente, foi chamado para entrar em uma banda em 2016 e a partir de então embrenhou da cena joseense em diferentes projetos. *Du* é parceiro de banda de Passarinho no Coletivo Estoril. Como as capas já foram apresentadas acima, aproveito para expor fotos dos integrantes. *Du* é o penúltimo da esquerda para a direita e Passarinho é o primeiro.

Imagem 6 – Integrantes da banda Coletivo Estoril

Fonte: http://servicos2.sjc.sp.gov.br/noticias/noticia.aspx?noticia_id=28119.

3.1.4 Rebeca Costa - 27 anos (11 de maio de 2018)

Rebeca Costa é de Recife, Pernambuco, assim como Passarinho. Se aproximou da música de cedo por conta da igreja. Aos 11 anos entrou em orquestra de flauta doce e aos 16 passou em uma prova para entrar no conservatório. Com 17 anos entrou na escola técnica e em seguida prestou vestibular e ingressou na Universidade Federal do Pernambuco, no curso de música. Antes ainda de terminar a graduação, Rebeca passou no concurso militar da aeronáutica, como musicista da banda do Centro Técnico de Aeronáutico (CTA) em São José dos Campos. Desde 2011 a musicista está na banda do CTA. Rebeca não relatou sobre outros projetos paralelos durante as entrevistas.

Imagem 7 – Rebeca Costa no do Centro Técnico de Aeronáutico

Fonte: Acervo pessoal de Rebeca Costa.

Imagem 8 – Rebeca Costa acompanhada da banda do Centro Técnico de Aeronáutico

Fonte: Acervo pessoal de Rebeca Costa.

3.1.5 André Leano

31 anos (11 de maio de 2018)

Leano é de Fortaleza, capital do Ceará, cidade costeira também. Com 12 anos começou a tocar violão na igreja mas foi aos 16 que começou a se interessar pelo saxofone, seu instrumento de carreira, quando entrou para uma orquestra de projeto social em Fortaleza. Considerando que já tinha alcançado o que esperava em sua cidade natal, Leano prestou concurso para São José dos Campos em busca de oportunidades de aprofundamento nos estudos e maior projeção na carreira, desejos motivados pela proximidade entre São José dos Campos e São Paulo.

Leano chegou há pouco tempo em São José dos Campos e se mostra muito disposto e com vontade de impulsionar sua carreira além da banda do CTA. Já chegou entrando em cursos renomados em São Paulo e se inserindo na cena de bandas joseenses. Leano diz que quer trazer para o seu som características tradicionais nordestinas de sua terra mescladas de um jeito mais jazzístico. Curiosamente, em outubro de 2018, em torno de cinco meses após a entrevista, minha banda - Olevante - foi realizar um show onde precisávamos de um trompetista e um saxofonista. Chamamos um trompetista que já tocou conosco, como nossos conhecidos trompetistas não podiam tocar nessa data o trompetista chamou um amigo, que no caso foi o Leano. Dessa forma, realizamos um show juntos, dividindo o palco dia 27 de outubro de 2018.

Imagem 9 – Foto de Leano utilizada para divulgação artística

Fonte: Acervo pessoal de André Leano.

Imagem 10 – Foto de Leano tocando em uma orquestra militar antes de migrar para São José dos Campos.

Fonte: Acervo pessoal de André Leano.

3.1.6 Adriano Costa - 31 anos (11 de maio de 2018)

Adriano é nascido na Bahia, no sul e interior do estado. Adriano e seus irmãos tinham como inspiração o pai músico que ouvia muito jazz e bossa nova. Antes de se mudar para Minas Gerais, ainda aos quatro anos, iniciou os primeiros contatos em uma bandinha da cidade. Aos sete se mudou para Juiz de Fora (MG) onde seguiu os estudos musicais. Em Minas se desenvolveu e iniciou a dedicação para a carreira militar. Seus irmãos seguiram os mesmos passos. Se mudou para São José dos Campos com 21 anos e

assim como Rebeca não demonstrou ter outros projetos na cena musical de São José dos Campos além da carreira musical.

Imagem 11 – Foto do rosto de Adriano Costa

Fonte: Acervo pessoal de Adriano Costa.

Imagem 12 – Adriano Costa atuando em uma apresentação da banda do Centro Técnico Aeroespacial

Fonte: Acervo pessoal de Adriano Costa.

3.1.7 Júnior Santos

Júnior Santos é um ponto fora da curva em comparação com os outros entrevistados, foi importante para compreender que o consumo de forró, baião e suas

variações, de gerações anteriores e bandas atuais, é muito presente também para uma parcela da população de São José dos Campos. Júnior não é músico, mas atua como apresentador em um programa da rádio Alternativa 107,9 FM. Segundo Junior, o programa é voltado principalmente para o gênero musical do forró, “forró raiz”, atendendo a pedidos dos ouvintes, grande parte dos ouvintes residem nas proximidades da sede da rádio, no bairro Campo dos Alemães. Sua performance é também pautada no humor, atua como comediante enquanto está no ar. Por não ser musicista, poucas partes de sua entrevista foram transcritas na tese.

3.1.8 Ana Maria Carvalho - 65 anos (22 de maio de 2018)

Ana Maria Carvalho é maranhense, de Cururu, interior do Maranhão, ao norte, próximo à Belém. Filha de mestre de bumba-meu-boi passou muitos anos vivendo como costureira até cair de vez na vida de cantora, dançarina, atriz, compositora, figurinista, brincante e arte-educadora. Reconhecida por seu trabalho dedicado ao resgate, preservação e divulgação da cultura popular, viaja por todo o país contagiando quem a conhece com danças brasileiras, brincadeiras populares, rodas, cantorias, cacuriá, cirandas e muito mais.

Escolheu São José dos Campos porque gostou da cidade e das pessoas que conheceu quando um espetáculo que ela participava passou por lá. Até então ela morava em São Paulo após já ter passado por Belém, Rio de Janeiro e Manaus. Tem forte presença em casas de prestígio de São Paulo e seu irmão Tião Carvalho é amplamente reconhecido como cantor de tradições maranhenses, hoje morando no Morro do Querosene em São Paulo.

Imagem 13 – Ana Maria Carvalho participando do programa televisivo Sr. Brasil da TV Cultura, apresentado pelo Rolando Boldrin

Fonte: Acervo pessoal de Ana Maria Carvalho.

Imagem 14 – Ana Maria Carvalho se apresentando ao lado de seu irmão Tião Carvalho

Fonte: Acervo pessoal de Ana Maria Carvalho.

3.1.9 Nathalia Ferro

37 anos (05 de novembro de 2018)

Nathalia Ferro começou a frequentar o coral aos 7 anos de idade e por volta dos 12 anos percebeu que conseguia fazer coisas com a voz que não eram tão comuns a todos. Por volta dessa mesma idade começou a estudar piano até os 18 anos. No entanto, somente aos 20 anos após escutarem sua voz cantando durante um banho, foi convidada a iniciar uma carreira mais profissional em torno da música, foi ser cantora da banda de reggae Vibe e posteriormente Filhos de Jah.

Após muita experiência como cantora de reggae, em 2013 Nathalia lança seu primeiro disco de composições próprias, chamado *Instante*. Em 2015 lança seu segundo álbum *Alice Ainda* e parte para a cidade de São Paulo em busca de maior projeção na carreira. A essa altura Nathalia já tinha vindo para a capital paulista outras vezes e já tinha bons contatos. Após três anos em São Paulo, Nathalia migra para São José dos Campos.

Conheci Nathalia porque sou amigo de sua namorada, a também musicista Maria Ó que é joseense e tem ótimo reconhecimento em casas de São Paulo e na cena paulistana. Já tocamos juntos em um casamento e diversos encontros de amigos. Maria Ó e Nathalia Ferro possuem trabalhos lançados por gravadoras relevantes no cenário brasileiro.

Imagem 15 – Capa do primeiro álbum solo da carreira de Nathalia Ferro, intitulado “Instante”

Fonte: <http://culturaalternativa1.blogspot.com/2013/05/confira-o-ep-instantes-da-cantora.html>.

Imagem 15 – Capa do segundo disco “Alice Ainda” de Nathalia Ferro

Fonte: <https://www.letras.mus.br/nathalia-ferro/discografia/alice-ainda-2015/>

3.1.10 Marquinho da Luz

Marquinho da Luz começou a tocar em grupos percussivos na Bahia desde bem menino. Aos 16 anos já estava tocando com o consagrado grupo Timbalada. Aproveitando uma viagem de show com destino a São José dos Campos, com outro grupo

que participava, Marquinho se planejou para ficar na cidade paulista. Após um período inicial difícil Marquinho se estabeleceu na cena e conseguiu se envolver em projetos relevantes. Atualmente Marquinho da Luz é músico contratado do Cirque du Soleil, sua casa é em São José dos Campos mas realiza turnês em outros países que costumam durar em torno de três meses.

Imagem 16 – Foto de Marquinho da Luz atuando no espetáculo “OVO” da companhia circense Cirque du Soleil

Fonte: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/01/22/como-um-ex-timbalada-entrou-para-o-cirque-du-soleil-postando-videos-na-web.htm>

4 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA E RESULTADOS

4.1 MIGRAÇÃO E IDENTIDADES: TRAJETÓRIAS DE MUSICISTAS DO NORDESTE EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

Foquemos nossa atenção à questão da identidade. Os conceitos por trás do termo *identidade* vêm se transformando ao longo das últimas décadas. Se antes a identidade era tida como algo fixo, a essência unificada e pura de um indivíduo, cada vez mais a identidade é encarada como múltipla, tendo diferentes fragmentos, em constantes transformações. Comumente nos deparamos com afirmações essencialistas de identidade, que a assumem fixa e imutável (WOODWARD, 2000). Assumindo o caráter imutável de identidade, como seria a identidade de uma pessoa migrante? Essa pergunta poderia ser aplicada aos músicos do Nordeste que vivem em São José dos Campos: em que medida sua trajetória musical e migratória se relaciona com sua identidade e sua musicalidade? Será que uma alguém que nasceu na área rural de uma cidade de interior, após anos morando na região central de uma grande metrópole, mantém sua identidade totalmente intacta? Muitas pesquisas vêm sendo realizadas dentro dos Estudos Culturais em torno de identidade e migração. Muitas das questões são válidas não somente para migrantes, se estendem a toda sociedade, em um novo contexto social e tecnológico onde identidade é um importante termo a ser discutido. Para Hall (2003, p.15) “Os Estudos Culturais se fazem na própria tensão entre a discursividade e outras questões que importam, que nunca poderão ser inteiramente abarcadas pela textualidade crítica. Um tema que capta essa tensão claramente é o da mistura cultural, mestiçagem, hibridismo”.

Stuart Hall se destaca como uma das principais vozes dentro dos Estudos Culturais que aborda o assunto. Para Hall (2006, p.13) a identidade do *sujeito pós-moderno* se torna uma “celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”.

Hall (2006) apresenta duas concepções anteriores à do sujeito pós-moderno. A primeira é a do *sujeito do Iluminismo*, uma concepção que supervaloriza o “eu”, *o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa*. Nesse caso, é como se já nascêssemos com uma identidade e permanecêssemos com ela intacta até o fim da vida. Com o passar

dos anos, em uma sociedade cada vez mais complexa, surge a segunda concepção de identidade, a do *sujeito sociológico*, onde há o reconhecimento de uma interação, uma troca entre o “eu” e a sociedade. Aqui a noção de identidade ultrapassa a fronteira do sujeito autônomo e auto-suficiente, *identidade* se torna a interação com outras pessoas importantes que mediam valores, sentidos e símbolos.

Chegamos então no conceito de identidade citado anteriormente, o de múltiplas identidades, contextualizado no momento pós-moderno, ou modernidade tardia, período caracterizado por deslocamentos de valores fixados na modernidade. O pós-moderno é um conceito referente ao momento histórico que se inicia nas últimas décadas do século XX, o período de início da decadência das verdades de correntes de pensamentos modernos, e que se prolonga até os dias de hoje. Alguns indicam a queda do muro de Berlim como o principal marco dessa transição, outros defendem que o período pós-moderno já havia iniciado anteriormente. Apesar de diferentes abordagens e opiniões de autor para autor, o conceito do período pós-moderno é identificado e compartilhado entre autores que são referências para essa pesquisa como Stuart Hall, Canclini, Maffesoli, Albuquerque Jr, Hobsbawm e Kathryn Woodward. Não poderia então o conceito de identidade permanecer intacto em meio a esses deslocamentos de valores.

Durval Albuquerque Júnior, autor que discute outros temas relevantes para essa pesquisa - que serão mais aprofundados adiante - identifica o momento pós-moderno e afirma que uma das características desse período é a crise das *instituições modernas*. Albuquerque Jr. (2014, p.1) questiona: “que papel ainda podem exercer as instituições que aquela sociedade disciplinar deu origem, a que mutações estão sujeitas para continuarem a funcionar em nossa sociedade? Se estamos em uma nova configuração histórica, a que mutações estão submetidos os lugares de sujeito, as identidades, as subjetividades, neste novo tempo e a que modalidades de processos de subjetivação estamos submetidos?”. Se antigamente a família, o trabalho ou a Igreja (entre outras) eram fortes âncoras para a identidade, hoje em dia assistimos a uma *crise* ou no mínimo um *deslize* em relação aos seus valores.

O migrante talvez seja o exemplo mais claro de identidades múltiplas. A diáspora por si só resulta em um sujeito “*nem lá nem cá*”, um sujeito híbrido e o processo de hibridação se dá no nível individual e no nível sócio-cultural, em proporções globais. Para Hall (2003, p.43) “Por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e

forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo”.

Podemos aplicar as ideias de Hall para o contexto brasileiro, tanto em relação a fluxos internacionais como movimentos internos. “A história da imigração no Brasil é complexa e única” (MAGALHÃES, 2017, p.9), desde o “descobrimento” do Brasil, a formação do país está intimamente ligada a movimentos migratórios, movimentos esses não somente entre outros países, mas também internos, afinal estamos falando de um país de dimensões continentais. De 1800 a 1980 tivemos o maior número de estrangeiros chegando a terras brasileiras e é no século XX que desencadeiam os maiores fluxos migratórios internos do Brasil. Em países latino-americanos, no começo do século XX, apenas 10% da população vivia em áreas urbanas, atualmente, a concentração em cidades chega a 70%. (CANCLINI, 2015). No Brasil, estima-se que entre 1950 e 1980, mais de 38 milhões de pessoas saíram de zonas rurais para centros urbanos e um dos movimentos mais importantes é o de nordestinos em direção ao Sudeste, intensificado a partir da década de 1930 e até hoje presente, mesmo que em menor intensidade. Como consequência da intensificação dos fluxos migratórios, intensificam-se os processos que resultam em culturas híbridas (CANCLINI, 2015).

Woodward (2000) sintetiza “Embora possamos nos ver, seguindo o senso comum, como sendo a ‘mesma pessoa’ em todos os nossos diferentes encontros e interações, não é difícil perceber que somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis sociais que estamos exercendo” (HALL, 1997¹ apud WOODWARD, 2000, p. 19). Cada campo social tem suas expectativas e restrições e de acordo com a ocasião uma identidade é reivindicada, essas identidades podem inclusive ser conflitantes em algum momento.

O conceito de identidades múltiplas está então relacionado a um sistema de *semelhança/diferença* em constante atualização, de acordo com os contextos e experiências dos sujeitos. Nos posicionamos como sujeito através dos significados produzidos por sistemas simbólicos (WOODWARD, 2000) e *cada identidade* pode ser acionada em diferentes situações. Adiante, ao longo dos capítulos, serão exemplificados

¹ Hall, S. (1997) ‘The spectacle of the “other”’ in Hall, S. (ed.) Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London/Thousand Oaks, CA/New Delhi.

casos em que os entrevistados, dependendo do tema em questão, se aproximam ou afastam da ideia de *nordestino* ou *migrante*.

Em alguns momentos, os entrevistados e entrevistadas revelam mudanças no seu desenvolvimento musical por conta de novos contextos e situações experienciadas no Sudeste, outrora fortalecem suas *heranças musicais* adquiridas em suas terras natais sugerindo que praticamente não houve mudanças musicais devido à migração. Segundo Paiva (2011, p. 29) “(...) os territórios migrantes portam uma ambiguidade. Se por um lado eles expressam a reafirmação de necessidades e singularidades do outro, do não nacional, por outro lado, eles expressam a necessidade de enraizamento na sociedade de destino; esta ambiguidade se realiza de maneira particular, na medida em que só pode ser erigida numa materialização de referências que, ao mesmo tempo em que estão sendo recordadas, precisam ser perdidas”.

Identificações é um termo interessante, utilizado por Hall (2006), para uma compreensão contemporânea de identidade como um processo em andamento. Mesmo não convergindo em todos os pontos, o conceito de identificações também é utilizado por Maffesoli e vai de encontro às ideias de identidades múltiplas de Hall. Para Maffesoli (2007, p. 100), “Trata-se, com as consequências sociológicas que isto não deixa de ter, de um deslizamento do indivíduo com identidade estável exercendo a sua função dentro de situações contratuais para a pessoa com identificações múltiplas, desempenhando papéis em tribos de afeição”. Tanto Hall como Maffesoli apontam que o contexto sócio-histórico-cultural da sociedade, em constante mutação e com um volume avassalador de informações circulando, resulta na fragmentação identitária do sujeito (ALVES, BIANCO, 2016). Sendo assim, o sujeito contemporâneo ora se identifica com certo conjunto de valores e em outro momento pode se conectar com outras identificações em outro campo por exemplo, e essas conexões se dão de modo livre, sem amarras fixas.

As identidades muitas vezes se concretizam por meio da *marcação de diferença*. A diferença ocorre tanto na forma de sistemas simbólicos de representação como na forma de exclusão social (WOODWARD, 2000). Essas diferenças são estabelecidas através de sistemas classificatórios, que sugerem diferentes grupos em uma população - pelo menos dois grupos opostos (nós/eles) - e a partir do “não sou parte deles” há uma conexão de identidade por meio da diferença. Como um exemplo, podemos observar o cenário político brasileiro pré-eleições de 2018 para presidente. Os dois candidatos que foram

para o segundo turno - Fernando Haddad e Jair Bolsonaro tinham maior porcentagem de rejeição do que intenção de voto. Segundo pesquisa do instituto Data Folha, cinco dias antes do primeiro turno, Bolsonaro teve 32% das intenções de voto e 45% de rejeição. Haddad teve 21% das intenções de voto e 41% de rejeição². Era comum ouvir em conversas “Eu não voto no PT”³ de quem votaria em Bolsonaro e “Eu não voto no Bolsonaro” de quem votaria em Haddad. Nesse caso, as conexões identitárias se deram muito por conta da diferença, manifestações e movimentos foram organizados em torno da *hashtag*⁴ #elenão, termo criado para manifestar a ideia de que não votaria em Bolsonaro, como um sinal de indignação de que seria inaceitável tê-lo como presidente. Sendo assim, muitas das identidades que assumimos são devido a uma marcação de diferença. As identidades de migrantes operam em diferença ou semelhança com características da cultura do novo local onde vive, essas relações de hibridação cultural são dinâmicas e em cada contexto diferentes identidades são acionadas.

Os conceitos de identidade e de migração não são exclusivamente contemporâneos. Apesar da crescente relevância em pesquisas que abordam esses temas a partir do início do século XXI, os movimentos migratórios sempre estiveram presentes na história da humanidade em muitas partes do globo. Por diferentes motivos, as dinâmicas de deslocamentos de povos de uma região a outra e o consequente convívio simultâneo de culturas variadas em um mesmo espaço geram o processo de hibridação (CANCILINI, 2015). Esse processo de hibridação é algo praticamente inevitável nos dias de hoje e a expansão urbana é apontada como uma das causas que mais intensificaram a hibridação cultural.

Sobre o conceito, explica o autor, “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2015, p. XIX). E complementa, “Hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições” (CANCLINI,

² A margem de erro é de dois pontos percentuais, para mais ou para menos. Acesso dia 17/12/2018.

Disponível em: [https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/03/datafolha-lideres-](https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/03/datafolha-lideres-tem-)

[mais-rejeicao-que-intencao-de-votos-a-5-dias-do-pleito.htm](https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/03/datafolha-lideres-tem-mais-rejeicao-que-intencao-de-votos-a-5-dias-do-pleito.htm)

³ PT é o Partido dos Trabalhadores, partido do candidato Fernando Haddad.

⁴ Recurso digital em que o usuário utiliza *tags*, ou seja, palavras-chave ou termos, que sintetizam e traduzem uma ideia ou imagem. As *hashtags* são iniciadas com o símbolo “#”.

2015, p. XVIII). Canclini (2015) defende a ideia de que atualmente poucas culturas podem ser consideradas fixas ou estáveis, indo de encontro com as reflexões acerca de identidades, propostas por Hall (2006). As ideias em torno do conceito de hibridação são contrárias às teorias assimilacionistas que assumem uma assimilação da cultura do local de destino, passivamente e sem resistência, sem negociações identitárias (MAGALHÃES, 2015).

As trajetórias de migração se dão de diferentes formas, com diferentes motivações e estratégias, sendo assim é preciso encarar essa pluralidade dos movimentos migratórios e não se deve assumir um enredo estereotipado. Como primeiro ponto de análise das entrevistas vou discorrer sobre as trajetórias desses migrantes musicistas que moram em São José dos Campos, de diferentes formas é possível enxergar processos de hibridação em cada percurso de vida.

Entre todos os entrevistados, apenas Jackson Ricarte e Adriano Costa deixaram sua terra natal ainda criança. Qual deve ser o impacto sobre o desenvolvimento de identidades ao iniciar movimentos migratórios ainda quando criança? Sem dúvidas, nos casos de migrantes crianças os processos de hibridação apresentam de forma mais intensa já nos primeiros anos de vida. Jackson morava no interior do Ceará, na cidade Senador Pompeu e aos sete anos de idade foi com seu pai e sua mãe para São Paulo, na Zona Leste da capital. Seus pais já haviam morado em São Paulo anteriormente mas voltaram para o Senador Pompeu. Pela dificuldade financeira no Ceará a família resolveu voltar para São Paulo, já com Jackson nascido nesse segundo momento. Seu pai, comerciante, deixou a família morando por um tempo na cidade de Milhã, vizinha de Senador Pompeu e foi para São Paulo um pouco antes, com a intenção de deixar tudo preparado para a vinda da família. Morou por pouco tempo em Salto, antes de ir para São José dos Campos, aos 27 anos. Adriano, saiu da Bahia aos sete anos e foi morar em Juiz de Fora (MG) com sua família. Aos 21 mudou-se para São José dos Campos porque passou em um concurso para musicista na banda do Centro Técnico de Aeronáutica (CTA). Ambos já exerciam a profissão de músico antes de chegar em São José dos Campos. Os outros entrevistados e entrevistadas fizeram seu primeiro movimento migratório por volta dos 20 anos, alguns um pouco antes e outros um pouco depois. O conceito de hibridação sugere então que as práticas do migrante anteriores a sua mudança se combinam com as estruturas existentes no novo contexto criando novas práticas. Portanto o termo hibridação se afasta da ideia

de passividade perante outras culturas ou de binarismos em relação às identidades de migrantes.

Metade dos entrevistados já morou em outras cidades antes de chegar em São José dos Campos. Jackson Ricarte, como já apresentado, morou em São Paulo por 20 anos, além de um breve período em Salto, e Adriano Costa morou em Minas Gerais por quase 15 anos. Nathalia Ferro nasceu em São Luís, capital do Maranhão e viveu até os 34 anos, quando se mudou para São Paulo, em busca de desenvolver sua carreira como cantora, após três anos na capital se mudou para São José dos Campos, cidade natal de sua companheira, também musicista. Ana Maria Carvalho se diz “do mundo”. Nascida também no Maranhão porém no interior, cidade de Cururu, mudou-se para o estado vizinho, Pará, aos 19 anos e morou com sua tia em Belém por quatro anos. Aos 23 anos mudou-se para o Rio de Janeiro para morar com outra tia. Após cinco anos morando no Rio de Janeiro, a vizinha de sua tia ia se mudar para Manaus e precisava de alguém para ajudar a cuidar de seu bebê recém nascido, então aos 28 anos foi morar em Manaus. Ana Maria durante todo esse período tinha como principal profissão a de costureira, que aprendeu ainda criança com sua avó. Aos 31 anos mudou-se para São Paulo por onde morou por 13 anos, quando decidiu mudar-se para São José dos Campos. Foi em São Paulo que Ana Maria começou a atuar como atriz, cantora e brincante. Não deixou de costurar, inclusive foi figurinista dos teatros Vento Forte e Cupuaçu por muitos anos e até hoje recebe muitos pedidos de figurinos. Jackson Ricarte é o único que não praticava música em seu estado de origem, muito devido a pouca idade que tinha ao migrar, ele começou a tocar violão já na cidade de São Paulo, mas ainda criança.

Alguns autores, tais como Valéria Magalhães, Paulo Fontes e Odair Paiva ressaltam a importância de redes sociais, sejam familiares ou amigos conterrâneos, por exemplo, essas redes dão suporte para a migração. Thomson (2002) mostra que “nas narrativas dos migrantes, as redes de sociabilidade são mostradas como um aspecto crucial da experiência da migração”. O autor apresenta pesquisas, realizadas em diferentes países - através da metodologia da história oral -, onde os entrevistados revelam a importância desses ciclos sociais para além do suporte inicial, no momento do planejamento da mudança ou logo após a migração, essas redes podem proporcionar oportunidades de emprego, melhores moradias ou até mesmo uma esposa ou marido.

Para Magalhães (2015) muitas são as variáveis que motivam a decisão migratória, tal fenômeno não pode ser abordado de forma rasa e simples. Além de contextos econômicos e sociais, micro relações do sujeito podem representar as principais motivações, sendo impossível identificar exatamente qual o peso de cada dimensão, cada caso possui suas particularidades, generalizar as trajetórias de migrantes pode representar um equívoco e cair em conclusões simplistas e estereotipadas.

Fontes (2017) analisa as experiências de migrantes nordestinos na década de 1950 no bairro de São Miguel Paulista, cidade de São Paulo e afirma que (FONTES, 2017, p. 88), “a imagem da migração como um movimento desordenado, ‘irracional’, feito às pressas, não corresponde à experiência de grande parte dos migrantes”. A rede de comunicação era essencial para oportunidades de emprego e moradia, por exemplo. As redes mostram que os migrantes não representam um papel passivo nesse processo.

“Em muitos estudos os migrantes são vistos apenas como cifras, como força de trabalho que se transfere passivamente das regiões menos para as mais desenvolvidas. Os migrantes rurais nordestinos não foram apenas reflexo de forças econômicas determinadas externamente, embora estivessem imersas nelas. Eles também foram agentes do seu próprio movimento e dessa forma, através de estratégias diversas, contribuíam na moldagem do processo migratório.”

Analisando a trajetória dos entrevistados e entrevistadas nessa pesquisa pela ótica de rede de sociabilidade, percebe-se estarem presentes diferentes formações de rede.

Luiz Felipe, chamado de “Passarinho”, nasceu em Recife e morou até os 21 anos, quando por sugestão de sua irmã, que já morava em São José por conta de sua carreira profissional, foi transferida para São José após morar um tempo em Campinas. Passarinho diz que enxergava melhores condições em São José do que em Recife e veio para estudar em um curso técnico profissionalizante e trabalhar ao mesmo tempo visando um melhor emprego posteriormente. Sua ponte principal foi sua irmã que o motivou mostrando que estava bem e ele poderia seguir um bom caminho, que a cidade tinha boas oportunidades. O seu primeiro trabalho chegando em São José foi como atendente de *call center* na empresa Atento e disse que tinha muitos colegas de trabalho de origem nordestina.

“O lugar que fui trabalhar, na Atento, tinha muito nordestino, galera do Pará, galera de Fortaleza, galera da Bahia, galera...e quando não eram pessoas assim, os pais eram.”⁵

Voltando aos exemplos de Fontes (2017), em São Miguel, na década de 1950, havia uma indústria que empregava muitos nordestinos, a Nitro Química. O autor apresenta um trecho de entrevista concedida por um caso desses, que trabalhou na empresa de 1954 a 1993. No caso, o entrevistado relata:

“Como é que vinha do Nordeste? (...) Vinha e arrumava uma colocação na Nitro Química por que alguém indicou. Por sua vez ele tentava trazer um parente, pai, mãe, irmão, amigo, enfim... e assim foi crescendo a comunidade nordestina aqui na região.”⁶

Em pouco tempo em São José dos Campos, através da Atento, durante um treinamento, conheceu Gabriel Salve, com quem formou sua primeira banda em São José dos Campos. Daí pra frente se envolveu com círculos sociais de músicos e cada vez mais adentrou na cena musical da cidade. Deixou primeiro os estudos e após um tempo parou de trabalhar no *call center* focando mais em sua carreira musical.

Jackson Ricarte e Nathalia Ferro tiveram como maior influência para a migração à São José dos Campos suas companheiras. Jackson já frequentava a região por conta de um evento anual de viola chamado Revelando São Paulo.

“Desde 2005... 2006 comecei a vir pra São José, que aqui São José dos Campos tem o evento do “Revelando São Paulo” aqui. E aí, dessas minhas andanças pra cá, 2005, eu conheci a minha esposa (risadas)... que ela é daqui, e ela frequentava lá... mas a gente só começou realmente a ter algum relacionamento a partir de 2013. Já conhecia ela, tal... e aí a gente foi pra Salto, morei um tempo em Salto, como te falei, fui dar aula em um projeto lá e depois acabou o projeto e eu falei: “Vamos lá pra São José”, nossa eu gosto de São José e a família dela inteira é daqui,

⁵ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

⁶ Entrevista de Oscar Alonso de Souza, concedida a Paulo Fontes em 22 de dezembro de 1994.

Eugênio de Mello⁷. Já estou aqui há dois anos e meio, e já cheguei aqui me inserindo.”⁸

Nathalia Ferro morava em São Paulo com sua companheira Maria Ó, também musicista. Em 2018 elas decidiram morar em São José dos Campos. Uma facilidade para essa migração é o fato da família de Maria Ó ser de São José dos Campos, além disso os pais de Maria Ó são donos de um espaços cultural referência em São José dos Campos, a Literacia onde realizam shows, exibições de filmes, cursos, debates e funciona um sebo e livraria, esse fato vai de encontro às buscas profissionais delas, motivando também a migração.

Rebeca Costa, André Leano e Adriano Costa migraram para São José dos Campos para seguir a carreira como musicistas militares do CTA. Os três prestaram concursos e conseguiram a vaga. Eles afirmam que há grande presença de nordestinos, de diferentes estados, no CTA. A conexão com São José dos Campos no caso deles foi o trabalho na área militar como musicistas.

Eduardo César ou “Du”, objetivou São José dos Campos por conta de sua carreira como pesquisador acadêmico na área de física, no Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), caminho realizado antes por outros colegas e que seguiu se repetindo.

“Alguns amigos, dois amigos vieram aqui antes... da mesma área, é... nós estudamos no mesmo... no mesmo instituto mas com grupos de pesquisa diferentes, mas tipo eles... veio o primeiro, veio o segundo, eu vim como terceiro, aí vieram mais três ou quatro... e a gente tipo que estabeleceu uma mini colônia de nossa universidade aqui.”⁹

Ao longo do relato de Ana Maria Carvalho sobre sua trajetória, diferentes redes de sociabilidade foram realizadas. Em Belém e Rio de Janeiro a conexão foram tias, em São Paulo já morava seu irmão, Tião Carvalho, cantor conhecido pela disseminação da cultura maranhense e do bumba-meu-boi. Em relação à mudança para São José dos Campos, primeiramente Ana Maria diz que decidiu vir para São José após a apresentação

⁷ Eugênio de Mello é um distrito do município de São José dos Campos.

⁸ Entrevista de Jackson Ricarte, concedida em 04 de junho de 2017.

⁹ Entrevista de Eduardo César “Du”, concedida em 13 de dezembro de 2017.

de uma peça de teatro, quando conheceu a cidade e pessoas que criou fortes laços de amizade. Posteriormente ela comenta que nesse período ela tinha um namorado que morava em São José dos Campos, mas reforça várias vezes que não veio por causa dele (só confirmar na entrevista).

“Quando eu vim pra São José com esse espetáculo eu conheci assim... num digo nem que eu conheci, eu encontrei pessoas que eu já conhecia de outras vidas. E aí, Nossa, eu sei que em menos de um mês eu mudei pra São José.”¹⁰

“Na época eu namorava uma figura daqui e as pessoas até depois que eu terminei o namoro, as pessoas falavam “Você não vai voltar pra São Paulo? Você terminou o namoro...” Eu falava “Mas eu num fui por causa do namorado, eu fui porque (risadas) num mudei pra São José por causa de namorado, eu mudei porque eu queria morar em São José né”, “Mas você não vai voltar Ana Maria”, “Não... terminei o namoro mas eu quero ficar em São José.”¹¹

Analisando as construções das redes de sociabilidade dos entrevistados e entrevistadas é possível perceber que os movimentos migratórios não foram ao acaso, aleatórios. Como diz Fontes (2017, p.88) “Ninguém vinha aereamente”. As conexões observadas foram família, relacionamento amoroso, trabalho e estudos. Diante dessas trajetórias fica evidente que a imagem construída do migrante oprimido e passivo frente às adversidades econômicas que forçaram seu deslocamento “desordenado” é antiquada.

Os movimentos migratórios estabelecem relações de trocas e negociações dentro das novas redes sociais estabelecidas. O migrante, a partir do momento em que chega a outras terras se depara com uma cultura dominante e muitas vezes luta diariamente contra rótulos de identificação (THOMSON, 2002). Segundo Hall (2006), há dois processos opostos em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização, processos esses que são contraditórios.

“Existem forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de

¹⁰ Entrevista de Ana Maria Carvalho, concedida em 22 de maio de 2018.

¹¹ Entrevista de Ana Maria Carvalho, concedida em 22 de maio de 2018.

domínio do capital, dos “fluxos” cultural tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana ameaça subjugar todas as que aparecem impondo uma mesmice cultural homogeneizante (...) Mas bem junto a isso estão os processos que vagarosamente e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença em todo o globo”. (HALL, 2003, p.44).

O autor, que segue adiante, “o processo de disseminação da diferença não tem (ainda) o poder de confrontar e repelir as forças dominantes, mas têm a capacidade, em todo lugar, de subverter e ‘traduzir’ essas forças, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre outras culturas” (HALL, 2003, p.44). Ou seja, por mais forte que sejam as pressões de uma cultura dominante, sua incorporação pelos “dominados” dependerá e estará sujeita aos esquemas culturais locais desses. A ordem global moderna, apesar de sugerir uma hegemonia com força de mão única dos dominantes em relação aos oprimidos, foi decisivamente moldada pelos chamados periféricos (SAHLINS, 1998).

Complementando a ideia de conflitos na relação entre o migrante e a sociedade que o “recebe”, Magalhães (2015) aponta a visão dos migrantes por parte dos “nativos” como uma mão-de-obra temporária, no entanto não existe de fato esse caráter provisório e ao permanecer no novo destino é gerada uma quebra de expectativa entre a população local e consequente insatisfação e preconceitos em relação aos migrantes.

A experiência migratória torna a questão de identidade mais complexa, podemos observar entre os entrevistados dessa pesquisa, assim como na pesquisa de Magalhães (2015) a pessoa já não se identifica com a cultura de sua região de origem e ao mesmo tempo não se sente totalmente conectada ao contexto social e ao conjunto de valores presentes no local de destino da migração. Ao chegar a novas terras, migrantes se deparam com novas culturas e desse choque surgem novas práticas, resultando em culturas híbridas. O processo de hibridação (CANCLINI, 2015) é algo praticamente inevitável nos dias de hoje e a expansão urbana é apontada como uma das causas que mais intensificaram a hibridação cultural.

O sotaque de diferentes regiões do Nordeste chama atenção como tema abordado nas entrevistas e também como um tópico que bem exemplifica a miscigenação de

culturas. Essa peculiaridade da forma de falar revela a complexidade da hibridação e prova como é inevitável misturar os valores das diferentes culturas uma vez que o migrante imerge em outra região e por consequência, outra sociedade. Além disso, o sotaque tem o poder de resgatar os valores do seu local de origem, reafirmar laços com o passado e construir o canal entre os dois lugares.

Passarinho conta que adquiriu o hábito, mesmo que sem querer, de utilizar o sotaque caipira na consoante “R”, muito diferente da sonoridade do sotaque pernambucano.

“Perdi muito sotaque aqui em São José (...) Por ser muito perto de Minas, a galera fala *porrrrtão*, *amorr* (com sotaque caipira), então as vezes eu falo *amorr* e a galera até tira onda. Quando eu vou pra Recife o pessoal tira onda comigo, manda eu falar direito e pá... E isso é loco, cara, porque eu vejo uma mudança né... uma mudança... bem, bem loca assim em mim... bem loca, pelo convívio, pelas coisas que acontecem...”¹²

Saraiva (2017) reflete sobre o sotaque, aproveitando ideias de Albuquerque Jr. (2011), como elemento aglutinador, capaz de aproximar ou distanciar, provocar reconhecimento ou estranhamento. Daniel Saraiva reúne textos da mídia e de gravadoras que apontam para um sotaque nordestino, como se independente do estado, todos nordestinos tivessem um sotaque igual. O conceito de hibridação auxilia a refletir sobre o assunto, podemos pensar que se as experiências, estruturas e práticas se combinam para gerar novas formas, o sotaque de nenhum lugar é igual ao de outro, e de fato não é. De estado em estado brasileiro o sotaque se difere, no entanto ao Nordeste é destinado o padronizado e estereotipado o *sotaque nordestino*.

Jackson Ricarte também relata que seu sotaque absorveu influências da forma de falar em São José dos Campos. Jackson complementa dizendo que percebe a mudança de sua forma de cantar, inclusive do sotaque - segundo ele - ressaltando os traços nordestinos, dependendo do tema da letra de suas composições.

“O meu sotaque, por exemplo, ficou muito mesclado, cara. Porque eu, particularmente tive, tenho muita facilidade de pegar

¹² Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

sotaques. Tanto que se eu for pro sul hoje, uma semana eu tô falando gaúcho aí... engraçado isso, porque eu gosto, não sei... gosto, mas não é uma coisa forçada, que eu percebo que tenho isso. E da minha musicalidade, quando eu canto, principalmente alguma música... alguma música que fala da história mesmo do homem do campo, alguma coisa mais forte, digamos assim, uma mensagem mais forte, automaticamente minha voz ela tende a... não só a voz, mas o sotaque... tende a pender um pouco mais pro nordeste. Eu acho engraçado isso, é como se fosse um reconhecimento mesmo da genética cultural né, digamos assim, do DNA.”¹³

Nathalia Ferro já aponta outra postura diante do assunto, seu sotaque é uma afirmação de sua identidade nordestina. Ao ser questionada se acha que houve mudanças em seu sotaque, a resposta vem de forma rápida, “Não”. Maria Ó, que estava presente nesse momento da entrevista complementa “Tem hora que fica mais forte”, então Nathalia completa “Quando precisa fica mais forte”. Nathalia tem uma recente composição em parceria com seu amigo Jonathan que diz “meu sotaque é uma navalha e ele pode te cortar”. Sobre a música ela comenta:

“Determinadas entonações e determinadas palavras a galera não saca, então se tu usa você consegue realmente intimidar uma pessoa. Num é pra meter medo não, só pra meter respeito. Entendeu?”¹⁴

Podemos perceber uma posição de resistência à cultura local e mesmo de afirmação da cultura de origem, por meio do sotaque. Vale ressaltar que devemos considerar diferentes sotaques entre os entrevistados, cada região de cada estado tem suas diferenças de linguagem, tanto nas palavras utilizadas como nos sons. Nathalia se mostra irritada em relação a situações onde tentam imitar seu sotaque.

¹³ Entrevista de Jackson Ricarte, concedida em 04 de junho de 2017.

¹⁴ Entrevista de Nathalia Ferro, concedida em 5 de novembro de 2018.

“NATHALIA - Mas ela não consegue imitar meu sotaque, eu acho mais engraçado que ela me faz rir, entendeu? Eu fico é achando graça ela tentar imitar o sotaque de São Luís.

MARIA Ó - Eu acho.. não, e o pior, eu acho que num é nenhum sotaque do Nordeste entendeu? Não corresponde a lugar nenhum...

NATHALIA - Não, sotaque da Globo...

MARIA Ó - É um sotaque que ela imagina que seja...

NATHALIA - Não, minha irmã é o sotaque da Globo...”¹⁵

É possível perceber na fala de Nathalia Ferro em relação ao sotaque e em outros relatos dos entrevistados referências essencialistas de identidade e também críticas ao modo como as identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas. Segundo Woodward (2000, p.13) “com frequência a identidade envolve reivindicações essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista como fixa e imutável”. Essas identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas e a “redescoberta do passado é parte do processo de construção de identidade” (WOODWARD, p.13, 2000). O sotaque é então uma representação das diferentes afirmações identitárias que se expressam mediante a situações e contextos. A presença do sotaque ou de uma fala híbrida com a linguagem do novo local podem variar dependendo do momento e do discurso em

¹⁵ Entrevista de Nathalia Ferro, concedida em 5 de novembro de 2018.

questão. No caso dos cantores e cantoras a linguagem na música varia da linguagem falada.

Em que momentos então os entrevistados musicistas nordestinos que moram em São José dos Campos se referem a identidades essencialistas, relembrando o passado no Nordeste e valores envolvidos nesse contexto e quando assumem identidades múltiplas em constante transformação?

Os relatos sobre suas trajetórias não deixam de ser uma construção de posicionamento de sujeito, portanto essas afirmações são uma forma de negociação. “Sempre há o “deslize” inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado” (HALL, p. 33, 2000).

Marquinho da Luz, por exemplo, um dos entrevistados, afirma que ao ser escolhido após o processo de seleção do Cirque du Soleil, o responsável disse que queria um percussionista baiano, a música da Bahia possui como forte característica a riqueza de ritmos e é importante para o entrevistado se aproximar à identidade de percussionista baiano. Em outro momento, ao relatar sua chegada em São José dos Campos afirma que aprendeu e desenvolveu as vertentes que precisou para tocar em diferentes projetos, revelando inclusive uma identidade ligada ao jazz, estilo de música que se tornou muito presente após a migração.

Analisando as entrevistas desta pesquisa percebo dois temas em que uma identidade essencialista referida ao Nordeste ganha força. Ana Maria Carvalho diz em um momento de seu relato: “A cultura que eu vivo é a cultura que eu trouxe do Nordeste. Não tem como, sabe?”¹⁶. Isso acontece nos relatos ao falar a) da música realizada no Nordeste, desde o passado até hoje em dia, assim como a habilidade dos músicos e compositores nordestinos; e b) O *jeito do povo* nordestino.

No capítulo seguinte será discutida ideia de *Nordeste* e *nordestinos*, com todas suas complexidades, assumindo os debates de Durval Albuquerque Júnior como centrais para o tema. Por enquanto esses termos serão usados mesmo sem maior aprofundamento sobre seus conceitos e representações.

¹⁶ Entrevista de Ana Maria Carvalho, concedida em 22 de maio de 2018.

É indiscutível que muitos dos grandes representantes da música brasileira sejam nascidos em estados da região Nordeste. Podemos citar alguns como Alceu Valença (São Bento do Una, Pernambuco), Belchior (Sobral, Ceará), Caetano Veloso (Santo Amaro, Bahia), Chico Science e Nação Zumbi (Recife, Pernambuco), Daniela Mercury (Salvador, Bahia), Djavan (Maceió, Alagoas), Dominginhos (Garanhuns, Pernambuco), Dorival Caymmi (Salvador, Bahia), Elba Ramalho (Conceição, Paraíba), Elomar (Vitória da Conquista, Bahia), Fagner (Orós, Ceará), Fred Zero Quatro (Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco), Gal Costa (Salvador, Bahia), Geraldo Azevedo (Petrolina, Pernambuco), Gilberto Gil (Salvador, Bahia), Hermeto Pascoal (Lagoa da Canoa, Alagoas), Heraldo do Monte (Recife, Pernambuco), Ivete Sangalo (Juazeiro, Bahia), Jackson do Pandeiro (Alagoa Grande, Paraíba), Lenine (Recife, Pernambuco), Luiz Gonzaga (Exu, Pernambuco), Lutieres Leite (Salvador, Bahia), Otto (Belo Jardim, Pernambuco), Jorge du Peixe (Olinda, Pernambuco), Xangai (Itapebi, Bahia), Xisto Bahia (Salvador, Bahia), Zé Ramalho (Brejo do Cruz, Paraíba) entre outros tantos, a lista poderia seguir por inúmeros nomes. Há também uma nova cena de compositoras e compositores nordestinos em destaque, nomes como Assucena Assucena (Vitória da Conquista, Bahia), Johnny Hooker (Recife, Bahia), Karina Buhr (Salvador, Bahia), Luedji Luna (Salvador, Bahia), Russo Passapusso (Feira de Santana, Bahia), Saulo Duarte (Belém, Pará), Xenia França (Candeias, Bahia) além de muitos outros compositoras e compositores, cantores, cantoras e musicistas que tocam em bandas acompanhando artistas de grande projeção. Seja na música popular brasileira, na instrumental ou erudita, sejam compositores ou instrumentistas, antigos ou contemporâneos, no *mainstream* ou no *underground*, são muitos exemplos de nordestinos em destaque no campo musical. Desde sempre a música nordestina foi plural, por que então o estereótipo centrado no músico sertanejo que toca baião? Por que se tornou tão presente nas grandes mídias, por exemplo, a reprodução de nordestinos com características homogêneas se há tanta diversidade cultural e de identidades entre os estados nordestinos, e mesmo dentro de cada estado. As respostas para essas perguntas não são simples, há diferentes forças operando nesses sistemas simbólicos e são consequências de discursos de diferentes campos acumulados historicamente. Ao longo de toda a pesquisa investigaremos esses pontos.

Enaltecer a música produzida por nordestinos durante a entrevista pode ser uma estratégia de posicionamento. Morando no estado de São Paulo, torna-se uma vantagem ser musicista nordestino, se remeter à essa identidade essencialista do músico nordestino

de certa forma “incapacita” qualquer músico nascido em outra região de atingir tal qualidade musical específica. Nesse discurso, a “veia nordestina” é inatingível para quem não veio de algum estado da região Nordeste, quem “não tem no DNA”.

Os entrevistados se referem a musicalidade nordestina com frequência. Considerando que são musicistas, a música torna-se um ponto ainda mais central para a identidade deles. É oportuno aqui citar a pesquisa *Imigração em São Paulo e a memória das canções italianas* de Valéria Magalhães (2012). As canções italianas representavam importante valor para a construção da identidade dos imigrantes italianos no Brasil. Partindo da hipótese inicial da autora, de que “o imigrante traz a musicalidade em seu arcabouço de lembranças como forma de construção de sua identidade e recurso de afirmação subjetiva frente às adversidades de seu projeto migratório”, após as entrevistas essa possibilidade parece se confirmar.

“A música, bem como outros aspectos da cultura, reflete a relação que o grupo migrante estabelece com a sua identidade de origem. Estudar os modos pelos quais as comunidades preservam sua cultura por meio de sua música é um caminho de entendimento dos variados - e muitas vezes conflitantes - padrões identitários com os quais os imigrantes convivem. A memória musical dos grupos é um reflexo de sua identidade, apesar de serem poucos os estudos sobre o tema.”

(MAGALHÃES, 2012, p. 128)

Du, desde o início da entrevista cita que ouvia muita *música boa* desde criança porque sua mãe e suas tias costumavam deixar o rádio ligado tocando sambas do recôncavo baiano e também sambas cariocas. Um pouco adiante diz:

“Porque assim, sinceramente, na minha ótica, o celeiro da música, o celeiro cultural do Brasil tá lá (...) Eu vejo que o Nordeste de alguma forma tá sempre encabeçando os movimentos musicais, principalmente os musicais né.”¹⁷

¹⁷ Entrevista de Eduardo Cézar “Du”, concedida em 13 de dezembro de 2017.

Passarinho conta sobre sua inserção no meio musical de São José dos campos. Durante o relato diz que sua banda trouxe novas misturas de gêneros para a cena, com muita influência de vertentes nordestinas.

“(...) a gente começou a fazer um som diferente do que a cidade estava acostumada, mas ao mesmo tempo em alguns pontos a gente conseguia ver que as pessoas já conheciam, já gostavam muito de Nação Zumbi, muitas pessoas de Jacareí, de Taubaté, de Pinda... já gostavam, já tinham contato direto com essa vertente da música manguê beat, da música brasileira, é... da ciranda, do maracatu, do afoxé, do ileaê, puxadas pro dub, pro rock, misturado com psicodelia, que é o que a galera do nordeste faz, na sua grande maioria das bandas que tem hoje assim... os caras pegam uma vertente cultural é... própria, por exemplo o coco... a embolada... e bota uma pitada de música é... atual, né, o rock... o dance, o dub, o reggae jamaicano e pá...”¹⁸

Na década de 1990 tivemos um auge do rock e suas vertentes no Brasil, gênero urbano de origem predominantemente inglesa e americana. Em 1980 se consolidam os primeiros grandes nomes do rock brasileiro como Barão Vermelho, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, RPM e Titãs e em 1990 vem uma nova geração que mistura o rock a outras linguagens contemporâneas, possuem influências híbridas e o resultado sonoro é consequência disso. Podemos destacar entre essas bandas Raimundos (DF), Charlie Brown Jr (SP) e Nação Zumbi (PE). Pernambuco especificamente vivia um momento importante, o manguêbeat, movimento musical nascido em Pernambuco que atingiu ouvintes e influenciou gerações a nível nacional. Representados por bandas como Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S.A. e Mestre Ambrósio, o manguêbeat é “a fusão entre a música elétrica, do funk ou do punk e os tambores do maracatu e do afoxé, ritmos negros de matriz brasileira” (ALVES, 2015, p. 96). Cristiano Alves ressalta um ponto muito interessante para nossa discussão, o autor afirma que os movimentos migratórios de agentes do movimento manguêbeat para São Paulo contribuíram para a disseminação e reafirmação da importância dessa cena.

¹⁸ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

Uma coisa interessante é que, dos primeiros passos do Mangue Bit até o momento, muita gente do Recife, por questão de trabalho (inclusive musical), se mudou para São Paulo. Essa migração ajudou a reforçar, nas conversas com palavras molhadas de cerveja e café expresso, uma marca do manguenzal por aqui.

(SÁ, 1998, p. 32, apud ALVES, 2015, p.116)

De fato, grande parte dos músicos consagrados de origem nordestina migraram para São Paulo ou Rio de Janeiro e essa presença ocasionou trocas musicais em vias de mão dupla entre musicistas de diferentes origens, entre os migrantes e os locais. Hall (2003) fala sobre as misturas de ritmos musicais, como o dancehall jamaicano com hip-hop nova iorquino, ska com soul, techno e tradição clássica indiana. Para o autor, “a proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos” (HALL, 2003, p. 37).

Quando o assunto é música, é perceptível a valorização por parte dos entrevistados da música realizada no *Nordeste*. Em geral, ao longo das entrevistas, o termo *Nordeste* é utilizado sem problemas, não que isso indique o não conhecimento das particularidades de cada estado, mas aponta para um reflexo da massiva repetição da ideia unificadora do termo *Nordeste*. Passarinho compara o perfil dos de *lá* e *aqui*, do *Nordeste* e do *Sudeste*.

“Falando diretamente da música (feita por nordestinos), hoje ela determina uma vertente presente em São Paulo e a galera domina... domina meu, a galera domina... os músicos de... (do nordeste) pode ter certeza que em qualquer banda aí que você imaginar (...) vários músicos são de lá...”¹⁹

Passarinho afirma sem a menor dúvida sobre a influência de musicistas nordestinos na cena paulistana atual. Como músico e através das redes sociais formadas nesse meio, tenho a oportunidade de experienciar de perto uma parte da cena de São Paulo e já havia percebido marcante presença de integrantes nordestinos e nordestinas. Mesmo sendo uma afirmação recorrente, a importante presença de artistas nordestinos no cenário

¹⁹ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

musical atual, há dificuldade em encontrar documentos que apontem para essa conclusão de maneira formal. Após algumas buscas frustradas por materiais bibliográficos que pudessem elucidar tal questão, resolvi criar algum parâmetro que pudesse indicar ou não a forte presença de artistas que tenham nascido em estados nordestinos e representem relevância no campo musical brasileiro contemporâneo. Sendo assim, o primeiro passo foi decidir qual seria a “vitrine” a ser analisada, ou seja, em qual veículo eu iria investigar a frequência de aparições de musicistas nordestinos e nordestinas? Encontrei no programa Cultura Livre, exibido na TV Cultura e no canal de YouTube próprio, pela apresentadora Roberta Martinelli, como a representação de uma referência nacional para artistas independentes e de selos alternativos. O programa tem grande respaldo de agentes do meio musical e os participantes dos programas são geralmente nomes recém consagrados ou que vem ganhando grande destaque nas cenas musicais do país, além de participações de artistas já de longa carreira que seguem lançando materiais relevantes. Aparecer no Cultura Livre é uma legitimação de sucesso, o perfil do programa se adequa ao perfil da maioria dos entrevistados.

Através da análise da página online de YouTube da Cultura Livre²⁰ investiguei todos os episódios das temporadas de 2017 (38) e 2018 (39). Cada episódio tem um cantor, cantora ou banda como convidado principal e ao longo da uma hora de exibição do programa apresentam músicas ao vivo e interagem com Roberta Martinelli. A maior limitação dessa pesquisa foi não incluir a análise dos integrantes das bandas, ou seja, a pesquisa se ateve a identificar a cidade de natal da cantora ou cantor, no caso dos que levam o nome do próprio projeto, ou então no caso de bandas, a cidade onde ela foi formada, no entanto muitos dos musicistas acompanhando esses cantores e cantoras durante os episódios, por exemplo, são também de origem nordestina. Mesmo assim, a presença de nordestinas e nordestinos é expressiva.

Em 2017, de 39 episódios 14 tiveram cantor, cantora ou banda de origem nordestina. Em ordem de exibição foram: Tom Zé (Irará, BA), Zé Cafofinho (Recife, PE), Marcelle (Aracajú, SE), The Baggios (São Cristóvão, SE), Felipe S. (Olinda, PE), Plutão já foi Planeta (Natal, RN), Giovani Cidreira (Salvador, BA), Ayrton Montarroyos (Recife, PE), Lucas Santanna (Salvador, BA), Soledad (Ceará??), Figueroas (Maceió, AL), As Bahias e a Cozinha Mineira (apesar da banda ter sido formada em São Paulo tem duas

²⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/channel/UCBuFf6FSDclfDvRGJY1Q5Uw>. Últimas informações analisadas em 19 de abril de 2019.

cantoras, Raquel Virgínia e Assucena Assucena, sendo Assucena de Vitória da Conquista (BA) e Raquel paulistana, porém se mudou aos 15 anos para Salvador (BA) onde viveu por dois anos e meio antes de regressar para São Paulo e formar o grupo. O próprio nome do grupo faz referência ao estado baiano, sendo a cozinha mineira uma referência ao guitarrista, também fundador do grupo, por isso a banda foi considerada nessa análise como também representante nordestina) Malglore (Salvador, BA) e Xênia França (Candeias, BA). Vale dizer que não foi considerado o episódio do dia 28 de novembro por não ter um formato diferente sem banda, cantor ou cantora convidado.

Na temporada de 2018, das já concluídas, a mais recente até a conclusão desta pesquisa, de 38 episódios, 12 tiveram como a principal atração artistas de origem nordestina. Em ordem de exibição, foram Hiran (Bahia, BA), Daniel Peixoto (Fortaleza, CE), Larissa Luz (Salvador, BA), Vitor Araújo (Recife, PE), Baco Exu do Blues (Salvador, BA), Luedji Luna (Salvador, BA), Cordel do Fogo Encantado (Arcoverde, PE), Aforcidade (Camaçari, BA), Selvagens a Procura de Lei (Fortaleza, CE), Johnny Hooker (Recife, Pernambuco), Duda Beat (Recife, Pernambuco). O último episódio do ano, não considerado entre os 38 analisados, foi um especial chamado “Acorda, Amor!” e entre as quatro cantoras, duas eram nordestinas – Xênia França (Candeias, BA) e Luedji Luna (Salvador, BA).

Os dados levantados sobre os episódios de 2017 e 2018 do Cultura Livre confirmam a importante presença de diferentes artistas nascidos em estados do *Nordeste*. Nos dois anos, mais de 30% da programação teve destaque para artistas de origem nordestina.

Voltando a fala de Passarinho, ao comparar o perfil de público e de músicas *daqui* e *de lá*, aproveita para dizer que acredita que essa troca com o público e com outras bandas foi benéfica para a cena.

“(...) e vejo que isso mudou também na galera daqui porque a galera daqui é muito travada.”²¹

Jackson Ricarte analisa seu desenvolvimento ao longo da carreira e assume *características nordestinas* na forma de tocar e cantar suas músicas.

²¹ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

“Eu ficava um pouco assim, sempre matutando um pouquinho sobre essa minha experiência, né, porque a musicalidade, o pessoal sempre conseguia observar características do Nordeste. Então não tinha como eu fugir da minha forma de cantar, embora você pode talvez perceber uma mistura de sotaques, isso é muito interessante.”²²

O relato de Jackson Ricarte vai de encontro com o de Geraldo Azevedo, em programa do Canal Brasil no sentido de temperar suas composições com sotaques nordestinos. Ainda morando em Recife, Geraldo trabalhava na rádio e compôs a abertura do programa que apresentava de bossa nova.

“Quando eu comecei a compor, eu não compunha bossa nova, eu comecei a compor uma coisa com aquele sotaque de lá, com aquela sonoridade de lá, com essa coisa que tem do moro, que tem do português, que tem do africano, que é muito misturado, que é uma coisa muito presente.”²³

Ainda nessa entrevista um trecho da fala Geraldo Azevedo sintetiza e se conecta com ideias apresentadas entre os entrevistados nordestinos de São José dos Campos.

“Eu saí de Petrolina (para Recife) na verdade pra estudar o científico, pra fazer pré-vestibular, mas já levava toda essa bagagem, toda essa história, que eu já tinha em Petrolina em programa de rádio.... aí daqui a pouco já estava agregado junto com Naná Vasconcelos, com pessoal do Quinteto Violado, Teca Calazans, e comecei a me enfrenhar no movimento, não era ne profissional, era amadora, porque a gente ganhava, a gente fazia de amor. Surge a bossa nova, surge a música de protesto, começou, depois da bossa nova começou aquela música de protesto que era uma época de ditadura. Além da bossa nova a gente começou a pesquisar folclore. E foi aí que desenvolveu o meu trabalho, me afastei da bossa nova, com essa verve de coisa e diversidade que tem na música brasileira que é grande. Só em Pernambuco você sabe que tem frevo, maracatu, xaxado, baião,

²² Entrevista de Jackson Ricarte, concedida em 04 de junho de 2017.

²³ Trecho de entrevista de Geraldo Azevedo concedida ao programa Som do Vinil do Canal Brasil.

ciranda, essas coisas todas, além das canções que se misturam, que se influenciam com tudo isso”.

Aos 22 anos, Geraldo Azevedo foi convidado pela cantora Eliana Pittman, que esteve em Recife por um tempo onde o conheceu, para acompanhá-la em seus shows no Rio de Janeiro. Mesmo sem tanta confiança se deveria ir, com incentivo de amigos e amigas próximos ele foi e construiu sua carreira de sucesso no sudeste.

Saraiva (2010) e Rogério (2011) analisam o chamado “Pessoal do Ceará”, conjunto de cantores compositores, cearenses, que migraram para o sudeste e tiveram o destaque inicial no mercado fonográfico brasileiro no mesmo período, década de 70, entre eles estariam Fagner, Belchior, Ednardo, Teti, Manassés e Rodger Rogério. Independente da polêmica envolvida se eles representam um movimento ou não, se possuem homogeneidades ou não, fica claro em ambos estudos o papel decisivo do percurso migratório na carreira e nas composições dos artistas. (SARAIVA, 2010 e ROGÉRIO, 2011).

Rogério (2011) explica sobre o campo musical e suas interações e afirma a importância do fluxo migratório no processo de consolidação das carreiras de músicos migrantes.

“Estamos operando no campo musical, logo, é importante termos em vista que as principais variáveis desse espaço são as relações que os próprios agentes estabelecem, compreendendo que o campo se estrutura a partir dessas relações. Esses agentes são músicos, são intermediários, são instituições e, de certa maneira, o público que faz a (primeira) recepção. Uma das estratégias que esses músicos utilizaram e que é central para acumulação de capitais e para a mobilidade no espaço social – o que implica em um sistema de disposições (*habitus*) em transformação – foi a viagem.”²⁴

²⁴ O trecho descrito está baseado nas terias de *campo, habitus e capital* de Bourdieu (1974). Vale a pena maior aprofundamento sobre o conteúdo lendo o livro. Em poucas palavras, o professor doutor de filosofia Eduardo Socha, explica esses conceitos, em conteúdo publicado na revista CULT - <https://revistacult.uol.com.br/home/pequeno-glossario-da-teoria-de-bourdieu/> - disponível em 19/04/2019. “*Campo*: noção que caracteriza a autonomia de certo domínio de concorrência e disputa interna. Serve de instrumento ao método relacional de análise das dominações e práticas específicas de um determinado espaço social. Cada espaço corresponde, assim, a um campo específico – cultural, econômico,

(ROGÉRIO, 2011, p.158)

Os processos de hibridação envolvidos durante os trajetos de músicos migrantes, muitas vezes resultam em produções musicais que misturam traços de ritmos tradicionais, remetidos à herança de sua terra natal, unido a gêneros urbanos globalizados. O livro *Congopop*, de Adriana Bravin, retrata um universo com características de hibridação musical que se relacionam diretamente com as identidades dos envolvidos. Bravin (2008) apresenta bandas de Vitória (ES) que resgatam o Congo, ritmo tradicional do estado do Espírito Santo em que se destaca o som percussivo de tambores, e constroem seus discursos de posicionamento em torno dessa identidade. Apresentando ideias de Hall (2001) e Maia (2000), Bravin (2008, p.50) argumenta que “mais do que carregar as marcas inalteráveis de uma identidade em função de seu pertencimento a essa ou aquela categoria, estaria em jogo a capacidade do sujeito articular-se a diversos domínios e papéis sociais”. Essas articulações permitem que o sujeito invista em determinadas posições sociais conforme a situação. As bandas Manimal e Casaca, analisadas no livro, se conectam à identidade da tradição do congo, essa característica os diferencia de outros grupos musicais da cena em que atuam. Para eles, manter o espírito congo é valorizar a cultura do estado do Espírito Santo. Ao mesmo tempo, em ambos casos os integrantes afirmam influências de cultura juvenil internacional, como o rock, o reggae e o surf e outros gêneros da música popular brasileira, se diferenciando dessa forma de congueiros tradicionais e antigos. Trazendo essa ideia para a pesquisa entre musicistas nordestinos em São José dos Campos, é possível perceber ao longo dos relatos que ao responder sobre influências musicais há presença de referências aos ritmos nordestinos e também

educacional, científico, jornalístico etc -, no qual são determinados a posição social dos agentes e onde se revelam, por exemplo, as figuras de “autoridade”, detentoras de maior volume de capital.

Capital: ampliando a concepção marxista, Bourdieu entende por esse termo não apenas o acúmulo de bens e riquezas econômicas, mas todo recurso ou poder que se manifesta em uma atividade social. Assim, além do capital econômico (renda, salários, imóveis), é decisivo para o sociólogo a compreensão de capital cultural (saberes e conhecimentos reconhecidos por diplomas e títulos), capital social (relações sociais que podem ser convertidas em recursos de dominação). Em resumo, refere-se a um capital simbólico (aquilo que chamamos prestígio ou honra e que permite identificar os agentes no espaço social). Ou seja, desigualdades sociais não decorreriam somente de desigualdades econômicas, mas também dos entraves causados, por exemplo, pelo déficit de capital cultural no acesso a bens simbólicos. *Habitus*: sistema aberto de disposições, ações e percepções que os indivíduos adquirem com o tempo em suas experiências sociais (tanto na dimensão material, corpórea, quanto simbólica, cultural, entre outras). O *habitus* vai, no entanto, além do indivíduo, diz respeito às estruturas relacionais nas quais está inserido, possibilitando a compreensão tanto de sua posição num campo quanto seu conjunto de capitais. Bourdieu pretende, assim, superar a antinomia entre objetivismo (no caso, preponderância da estruturas sociais sobre as ações do sujeito) e subjetivismo (primazia da ação do sujeito em relação às determinações sociais) nas ciências humanas (ver estratégia). O *habitus* traduz, dessa forma, estilos de vida, julgamentos políticos, morais, estéticos. Ele é também um meio de ação que permite criar ou desenvolver estratégias individuais ou coletivas.”

referências que se aproximam mais aos padrões de gêneros globalizados urbanos, esse ponto será melhor desenvolvido mais adiante ao exemplificar com os relatos de entrevistados.

A partir desses discursos, os músicos e musicistas constroem suas identidades e imagens que desejam passar articulando memórias e *projetos*²⁵ das bandas. Bravin confirma que a memória dos agentes, encarada como coletiva e em constante transformação, e os projetos elaborados pelas bandas são fundamentais para a construção de suas identidades. “Além de instrumento de negociação com a realidade, o projeto é também meio de comunicação” (BRAVIN, 2008, p. 73). O projeto da *tradução cultural*²⁶ do congo, as memórias e as trajetórias das bandas dão significados à vida dos integrantes e suas identidades, construindo duas autoimagens (imagem de si para si e para o outro). Segue a autora, “A imagem pessoal, assim como a identidade, pode ser construída e representada de inúmeras maneiras, a partir de um jogo intenso e dinâmico de papéis sociais, associando-se a experiências e níveis de realidade diversificados e mesmo conflituosos e contraditórios, uma tendência marcante das *sociedades complexas moderno-contemporâneas*²⁷”. É importante ressaltar uma diferença significativa entre a situação do Congopop e dos musicistas nordestinos em São José dos Campos, no caso capixaba, as bandas levantam a bandeira da cultura local daquela região, enquanto no segundo caso são migrantes, imersos no contexto cultural de outra região, reafirmando e construindo posicionamentos em torno de suas trajetórias e locais de memória. Em ambos casos a imagem de diferença diante de outras bandas da cena gera uma vantagem frente ao mercado fonográfico. Os espaços de circulação de produtos culturais estão em constante disputa e abertos a novos sentidos e ressignificações.

Diante do mercado fonográfico e perante aos agentes do campo musical se torna um diferencial adotar essa identidade relacionada a um símbolo da cultura popular e ao mesmo tempo alinhada a uma estética nova, com elementos da música globalizada, de gêneros urbanos internacionais.

²⁵ Segundo Velho (2003), o “projeto é a antecipação no futuro dessas histórias e biografias, na medida em que busca, por meio do estabelecimento de objetivos fins, a organização dos meios, através dos quais esses poderão ser atingidos”.

²⁶ Burke (2003, p.55) tradução cultural como “mecanismos por meio do qual encontros culturais produzem formas novas e híbridas”.

²⁷ Termo utilizado por Velho (2003) ao se referir ao momento contemporâneo que chamamos anteriormente de pós-moderno, ou modernidade tardia.

Como as trajetórias nas carreiras de musicistas migrantes podem então influenciar suas práticas musicais? Vale ressaltar que cada em contexto migratório, há muitas variáveis envolvidas, resultando em diferentes formas de absorção ou não de novas habilidades musicais. Nesta pesquisa, investigo quais possíveis mudanças podem ter ocorrido no *fazer música* dos entrevistados, nordestinos em São José dos Campos.

As práticas musicais dos entrevistados, em relação a influências e formas de tocar ou cantar, na perspectiva deles mesmos, se mostram, na maioria dos casos, intimamente ligadas à cultura e à bagagem adquirida antes de chegar em São José dos Campos. Isso não significa que os entrevistados afirmam ter ouvido majoritariamente *músicas nordestinas* em suas formações musicais, pelo contrário, relatam diversidade de influências em gêneros musicais ao longo da vida, o que de certa forma cria uma contradição, ao mesmo tempo em que valorizam uma *bagagem essencialista nordestina* também se referem a múltiplos gostos musicais. As afirmações que valorizam essa bagagem adquirida anteriormente que a ida para São José não significa também que os entrevistados permaneceram estagnados em relação ao desenvolvimento e aprimoramento musical após a migração, passam a imagem de manter treinos a fim de melhorar suas técnicas, mas acreditam que o processo de migração pouco influencia esse desenvolvimento assim como não alteram profundamente suas referências e gostos musicais.

Um dos objetivos dessa pesquisa é investigar as relações entre práticas e gostos musicais e a identidade migrante e a memória do local de origem, bem como eventuais mudanças e incorporações musicais, após a experiência migratória. Nathalia Ferro, em um trecho exemplifica bem a formação de seu repertório musical.

“Bom, eu passei trinta anos em São Luís então é muito difícil dizer é... porque faz muito pouco tempo que mudei de lugar então carrego muito mais do que eu fui lá do que o que eu consigo perceber que eu sou aqui. Mas, observo que, que... que pelo menos no lado pessoal teve muita mudança. Só que musicalmente assim eu sempre fui muito, sempre me considerei muito livre, sabe. E o fato é que eu sempre acabei escutando as coisas que se alinhavam com meu pensamento com meu espírito, com é... com a galera com a qual eu andava e aí o fato é que eu vejo uma continuidade. Quando eu vim de São Paulo, quando eu

vim pra São Paulo, lá em São Luís eu escutava muito a galera daqui de São Paulo”²⁸

Ao contar sobre os artistas e bandas que ouvia desde a infância e ao longo da vida, reforçando a ideia anteriormente apresentada de mistura entre estilos massificados e referências regionais, Nathalia Ferro começa narrando que seu pai cantava para ela *O Bêbado e o Equilibrista* (música composta por João Bosco e Aldir Blanc e muito difundida na voz de Elis Regina) e sua mãe cantava *Lenda do Pegasus* (de Moraes Moreira) ainda enquanto criança. Em seguida Nathalia conta sobre uma cena importante de artistas Maranhenses de 1986, que incluía Beto Pereira, Papete e Josias Sobrinho e que a primeira música que aprendeu a cantar, ainda bebê era “Catirina”, música de temática de bumba-meu-boi, característica do Maranhão. Através de sua mãe e avó teve contato com Caetano Veloso e Maria Bethânia. Seu pai ouvia rock nacional e internacional. E por aí vai completando a lista do que se ouvia em casa com Djavan, Clube da Esquina, boleros de Tânia Alves. Já um pouco mais velha passou a ouvir muito Alanis Morissette, cantora canadense. Na década de 90 se disse influenciada pela cultura lixo da década de 90, que segundo ela inclui Só pra Contrariar, Soweto, Molejo, É o Tcham, Araketu e Banda Eva. Nathalia Ferro comenta que teve sua época de frequentar micaretas e também escutou muito do forró de bandas como Calcinha Preta e Limão com Mel. Inclui também bandas que tiveram maior destaque na região Nordeste, o caso de O Capital do Sol, Os Magníficos e Brucelose. Após esse período diz que começou a se reconhecer mais como cantora e sua atenção passou a bandas como Oasis, Legião Urbana, Engenheiros do Hawaii, IRA!, Os Paralamas do Sucesso, Cidade Negra, Ana Carolina, Elis Regina, Marisa Monte, Ivete Sangalo, Los Hermanos e Otto. Por fim ela cita mais artistas e bandas que foi se aproximando mais tarde, como Karina Buhr, Céu, Cibeles, The Strokes, The Clash, Joss Stone, Rage Against The Machine, Amy Winehouse, Ava Rocha, Anelis Assumpção, Luedji Luna, Lana Del Rey, até influências da música eletrônica, que são muito presentes nos últimos anos.

Ao longo da narração de Nathalia Ferro é possível perceber influências dos mais variados tipos, uma formação plural em relação aos estilos musicais. É curioso que

²⁸ Entrevista de Nathalia Ferro, concedida em 5 de novembro de 2018.

Nathalia não citou nesse momento referências do reggae, gênero principal da banda em que foi cantora dos 20 aos 28 anos. Adiante, ao ser perguntada se “música nordestina” é uma referência que faz sentido a ela, Nathalia responde:

“Sim, faz muito sentido, principalmente porque lá no Maranhão não existe mês de junho sem boi 24 horas por dia. Posteriormente eu também saquei o boi de crioula, o tambor de minas e tal. Só que pra gente é... chegou como eu te disse né, muito o forró da...o forró de Fortaleza, e do Pernambuco, chegou loucamente lá em São Luís devassando, do Piauí também tal. Chegou lá de um jeito muito forte e poucas pessoas se lembram dessa música do Nordeste. E outra, poucas pessoas se lembram que por exemplo no Maranhão, isso foi outra coisa que me influenciou, existe o brega de teclado, sabe, que é uma música, uma música nordestina, uma música de, de... tipo, o cara botava o teclado dele numa *patrol* e saía fazendo show em cada povoado. Pra ganhar dinheiro. Tipo o sanfoneiro pegava a sanfona nas costas e saía de... sabe, de povoado em povoado. E rolava isso, eu fui bem influenciada por esses caras (...) mas claro, Luís Gonzaga, claro Alceu Valença, isso, Alceu Valença eu também escutei muito, é... Moraes Moreira, que minha mãe cantava pra mim Moraes Moreira, e eu também escutava, é... Elba, escutei muito”²⁹

Analisando os trechos citados, é possível fazer uma relação com os conceitos apresentados por Hall, a identidade do sujeito pós-moderno é fragmentada e múltipla. Ao longo de sua vida, Nathalia se identificou com músicas de vertentes completamente diferentes e em muitos momentos isso se deu ao mesmo tempo, há evidente multiplicidade de referências.

Luiz Felipe, o Passarinho, conta que aprendeu a tocar bateria em Recife através da igreja evangélica que sua família frequentava e que reunia músicos muito habilidosos.

²⁹ Entrevista de Nathalia Ferro, concedida em 5 de novembro de 2018.

Aos 14 anos iniciou uma banda de rock, essa primeira banda tinha letras voltadas a temas religiosos. A banda começou com o nome de Libertação e depois passou a ser Mistakes and Glories. Formou depois outra banda de rock com seu irmão, a New Life, e aos 16 anos ingressou no maracatu Rugido do Leão. Antes de vir para São José tocou em outros projetos e alguns meses após sua chegada na cidade paulista formou a primeira banda no novo destino, *Coletivo Estoril*, que mistura ritmos brasileiros, latinos e jamaicanos. Após um tempo o baterista entrou também para a *Dom Pescoço*, banda de rock mas que mistura várias outras vertentes. Em 2018 Passarinho lança seu primeiro CD como cantor - e ainda baterista - como *Passarinho e o Sistema Brega de Som*.

A trajetória de Passarinho descreve transformações em torno de sua identidade como músico. As mudanças de sua vida pessoal refletem na carreira, nos projetos musicais em que se envolveu e na composição e criação de suas músicas. Hall (2006) aponta que a identidade é algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato. Ainda sobre o conceito de identidade diz: “Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’ (HALL, 2006, p.38). Em seguida o autor explora mais sobre o termo, “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*.”

Um interessante ponto a ser destacado é o fato de Passarinho ter entrado em um grupo de maracatu, uma prática com fortes matrizes africanas, dentro da igreja evangélica, em Pernambuco, um exemplo de processo de hibridação das culturas híbridas de Canclini (2015). França Lima (2006) estuda as relações entre maracatu e religiões e explica:

“O maracatu é uma das muitas manifestações da cultura afrodescendente existente no Nordeste, mais precisamente em Pernambuco. Grosso modo, existem dois tipos de maracatu, um denominado de orquestra, rural ou baque-solto, e o outro por nação ou baque-virado. Nas representações construídas por alguns folcloristas, literatos e intelectuais em torno dos maracatus do tipo nação sobressaem ideias de que são

manifestações da cultura popular antigas e intrinsecamente relacionadas às religiões afrodescendentes, sobretudo ao xangô. Podemos também afirmar que, de acordo com um modelo preestabelecido que define o modo de ser destes grupos, os maracatus do tipo rural, ou de orquestra, estariam intimamente relacionados com as práticas religiosas identificadas com o Catimbó e a Jurema, que durante muito tempo foram alardeados como “baixo espiritismo”. A respeito dos maracatus-nação, destaca-se também a ideia de que são manifestações de origem africana, capazes de nos levar de volta ao continente negro, como se fossem práticas imóveis no tempo e no espaço.”

(LIMA, 2006, p. 168)

Além da bagagem africana, o maracatu tem influência também indígena e portuguesa. Segundo definição no livro *Festas Populares do Brasil* (2010) - Editora Komedi -, escrito por José Pedro Soares Martins:

“A dança repete um cortejo, ou seja, o desfile de uma corte, devidamente adornada, e os súditos. Tem origem europeia mas com forte influência, como sempre, das raízes indígenas e sobretudo africanas, mesclando crítica social e religiosidade (...) O nome inclusive remete aos maracás, instrumento de percussão de origem indígena, significando ‘guerra’ mais ‘catu’ que em língua tupi, significa ‘bonito’ ou ‘bom’. Maracatu, então, uma guerra boa, bonita.”

(Martins, 2010, p. 109)

Fica evidente o caráter híbrido no que foi apresentado acima sobre o maracatu e também sobre a trajetória e carreira de Passarinho. Segundo Magalhães (2012, p.127) “As configurações identitárias que acompanham os diferentes processos migratórios variam no tempo, no espaço e também de acordo com condições socioculturais específicas em que ocorrem os movimentos populacionais. Sendo assim, são diversas as combinações e formas de manutenção, integração ou negação de aspectos culturais entre os imigrantes”.

Rebeca Costa e André Leano se destacam entre as narrativas por afirmarem que ao chegar em São José dos Campos, tiveram que se adaptar quanto à forma de tocar saxofone. É importante levar em consideração que ambos são do campo da música instrumental, tocam em bandas militares. Em formações de bandas (tradicionais), onde há um conjunto de instrumentistas de sopro de metais, é necessário que os instrumentos soem bem juntos. Rebeca conta sua mudança em relação à boquilha, parte do saxofone onde se assopra. Boquilhas diferentes exigem embocaduras diferentes, sendo necessária uma readaptação à forma de tocar.

“Quando eu vim eu tinha a boquilha maior aberta e é bem tendência lá de quem não toca o jazz, quem toca mais voltado pro popular, boquilha muito aberta pra sax. Então eu sentia isso quando eu ia tocar o pessoal olhava assim... “essa boquilha é muito aberta não é não?” é o som que a gente toca aqui entendeu? Era bem bem diferente, eu senti essa diferença quando comecei a tocar aqui. Aí tanto que tentei trocar a boquilha pra tentar meio que padronizar junto com o pessoal.

Então eu senti essa diferença no estilo né do som, no jeito do som, da qualidade do som que o pessoal faz aqui. O pessoal toca tudo, tudo aberto né...não tem essa... é porque acho que aqui o estilo o pessoal puxou muito pro jazz né... o jeito de tocar.”³⁰

Leano comenta além da adaptação da Boquilha para se aproximar da sonoridade esperada pelos companheiros da banda militar do CTA, sua escuta e bagagem musical.

“Cara, é... eu sempre... sempre procuro ouvir mais de uma coisa mas ultimamente, devido ao... quando você começa a estudar a capacidade de improvisação e você acaba é... tendo muito os americanos como referência né e aí basicamente eu saio muito do que eu escutava de música popular brasileira pra ir pra escutar

³⁰ Entrevista de Rebeca Costa, concedida em 11 de maio de 2018.

o jazz e o jazz que a galera tá fazendo mais agora, assim mais contemporâneo mesmo e eu tô ouvindo bastante isso. Mas e aí a minha música realmente mudou, por conta disso né. Ao chegar aqui também aconteceu isso que a Rebeca falou de... já troquei de boquilha, já... a galera queria um som mais escuro né, a galera gosta mais de um jazz tradicional... e aí é isso, então... mas... eu ainda voltei meio assim do telefonema, mas é... eu escutei bastante o baião né, principalmente assim.... e música instrumental tenho composição que é nesse ritmo né... do baião, que é muito lá da minha área, foi muito presente na minha vida né. Essa parte do junino, do folclórico, do baião... é, tem muito isso em mim também, então apesar de não estar sempre ouvindo mais, mas ainda tá bem... é bem presente.”³¹

Hall (1997) se apoia em Paul du Gay (1994) para explicar como mudanças globais geram mudanças sociais e deslocamentos culturais.

(...) a nova mídia eletrônica não apenas possibilita a expansão das relações sociais pelo tempo e espaço, como também aprofunda a interconexão global, anulando a distância entre as pessoas e os lugares, lançando-as em um contato intenso e imediato entre si, em um "presente" perpétuo, onde o que ocorre em um lugar pode estar ocorrendo em qualquer parte (...) Isto não significa que as pessoas não tenham mais uma vida local - que não mais estejam situadas contextualmente no tempo e espaço. Significa apenas que a vida local é inerentemente deslocada - que o local não tem mais uma identidade "objetiva" fora de sua relação com o global.

(DU GAY, 1994 apud HALL, 1997, p.18).

Podemos falar de um eixo de tensão entre forças homogeneizadoras e as afirmações de diferença. Ao mesmo tempo em que há uma pressão cultural dominante,

³¹ Entrevista de André Leano, concedida em 11 de maio de 2018.

um imperialismo cultural ocidental, existem também tendências contrapostas, de resistência, impedindo que o mundo se tome um espaço culturalmente uniforme e homogêneo.

Hall (2003) defende a ideia de que grupos marginalizados são ativos nos processos de miscigenação cultural da sociedade em que vivem. Citando Mary Louise Pratt³² e o conceito de “transculturação”, afirma que:

“Através da transculturação ‘grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante’. É um processo da ‘zona de contato’, um termo que invoca “a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunturas geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam”. Essa perspectiva é dialógica, já que é tão interessada em como o colonizado produz o colonizador quanto vice-versa: a “co-presença, interação, entrosamento das compreensões e práticas, frequentemente (...) no interior de relações de poder radicalmente assimétricas”.

(HALL, 2003, p.31)

Outro ponto importante em que as entrevistas coincidem evocando uma identidade essencialista nordestina é em relação ao *jeito do povo*. Essa memória do local de origem é também construída e não se refere a algo fixo e concreto, é reinventada em diferentes momentos da vida e pode ter diferentes versões dependendo do assunto evocado. A seguir alguns trechos das entrevistas serão apresentados e seguiremos a discussão proposta em torno de identidade.

Assim como Magalhães (2011) mostra o processo de criação de uma terra idílica que ficou para trás por parte dos brasileiros que vivem no Sul da Flórida, os entrevistados em certos momentos relembram de seu estado natal de forma semelhante. “Trabalhar com lembranças impões reconhecer que a memória não é um dado fixo, posto não se constituindo em um simples armazenamento de informações objetivas. As lembranças podem ser recuperadas, mas sob a interferência de diversos fatores” (MAGALHÃES,

³² PRATT. Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation, p. 6-7

2011, p.22). Talvez uma resposta a frustrações sociais encaradas em São José dos Campos, Du aponta a *troca de olhares* e o *sorriso espontâneo*, em encontros ao acaso na rua, por exemplo, situações comuns na Bahia, como costumes que sente falta em suas relações humanas em São José dos Campos. Sente falta desse valor que o remete à cultura nordestina.

“Ah, assim... são coisas que sinto falta até hoje, eu tava comentando com uma amiga esses dias. É... mais do ponto de vista geral, de população em geral... sorriso espontâneo (risos) Isso faz uma falta absurda, tipo, tá andando na rua... cumprimentou uma pessoa que cê nunca viu na sua vida e aí rola uma troca ali né, de olhares. Tipo, a pessoa te percebe e você percebe a pessoa... passa, segue a vida. Aqui é... esse tipo de conexão é muito difícil e quando acontece algo similar é muito distante também né...”³³

Nathalia Ferro compartilha de certa forma um sentimento parecido e utiliza a palavra “calor” para se referir ao que sente falta de seu estado de origem.

LUCAS - E o que você mais sente falta do Nordeste, não só de questão musical agora? Pode expandir...

NATHALIA - Do calor...

LUCAS - Em quais sentidos?

NATHALIA - Todos (risada). Mas o fato é que São Paulo é uma terra muito calorosa. Na verdade eu só reconheci o calor de São Paulo porque eu sei o que é o calor do Nordeste. Então assim, não é que São Paulo não tem esse senso de colaboratividade, é que existem moedas em cada lugar. Você só precisa com, só precisa descobrir qual é a moeda de cada lugar. E aqui em São

³³ Entrevista de Eduardo Cézar “Du”, concedida em 13 de dezembro de 2017.

Paulo quando você faz a troca na moeda certa, que é culturalmente aceita aqui existe também calor, afetividade, espaço, entendeu? É um pouco mais batalhado porque é muito mais gente. Mas rola. Só que lá no nordeste é isso, todo mundo tá em casa o tempo inteiro, sabe... se tu recebe um estranho na tua casa ele vai cumê, bebê, ele vai toma banho no teu banheiro, entendeu, num tem essa estória de gente, de... existe muito preconceito em todos os lugares, o Brasil é um país preconceituoso e... o nordeste pode às vezes até ser pior, em alguns aspectos, né... porque tem esse sistema de castas, de classes sociais muito mais demarcado. Acho que não tanto quanto São Paulo, nenhum lugar é pior nesse sentido do que São Paulo, mas lá rolava desde a infância só que a gente sempre conviveu com as pessoas de uma maneira horizontal. Sempre (...) A minha galera, minha família tem preto, tem branco, tem gente de toda cor então também nunca foi um tabu pra mim essa coisa da, do preconceito racial e nem é... de gênero, de sexualidade, nunca teve isso... São Luís é chamada de a Ilha Rebelde. São Luís parece um caso destacado assim da maior parte das cidades que eu conheço, porque ela em especial é uma cidade muito misturada, muito caldeirão. Todo mundo se dá com todo mundo (...) Existem alguns lugares em São Luís em que todas as pessoas estão reunidas e isso é muito louco. Muito difícil você observar esse movimento em outros lugares do país, sabe.”³⁴

Passarinho ressalta o caráter bem humorado da população de Recife:

“Eu cresci assim, na tiração de onda, né véio, Recife todo mundo zoa com todo mundo (...) Lá cara é... existe muita brincadeira, saca? O povo... ele pode estar morrendo que vai tá tirando onda com ele mesmo.”³⁵

³⁴ Entrevista de Nathalia Ferro, concedida em 5 de novembro de 2018.

³⁵ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

Adriano diz que sente falta da *simplicidade* da população e Rebeca aponta o acolhimento como uma característica do *povo de lá*.

“O pessoal é muito... como eu posso dizer, muito aberto e muito hospitaleiro lá. Se não é de lá... “Você precisa do que? Tá precisando de ir em algum lugar? A gente já te leva lá! Sabe, bem aberto assim. Tem muito questão de gente na rua. Dificilmente você vê ruas sem ninguém. Sempre tem aquele povo, criança brincando na rua, né (...)

Então assim, eu sinto muita falta do jeito do povo, da receptividade que se tem lá né.”

Cabe aqui fazer relações com o texto *A estética do frio* de Vitor Ramil. Vitor Ramil é compositor, cantor e escritor, nascido no estado do Rio Grande do Sul. O escritor explica que devido ao tamanho do Brasil, populações de regiões distantes não conseguem ter contato direto e ficam reféns de estereótipos reproduzidos pela sociedade e pelas mídias.

“É difícil que as regiões se conheçam bem em um país tão grande como o Brasil. Acabam sempre lançando mão de estereótipos e fixando uma imagem imprecisa umas das outras. A mídia nacional, situada no centro geográfico, enfrenta a mesma dificuldade e, ao tentar dar conta da diversidade, adota estereótipos regionais, o que termina por reforçá-los. Neste processo, distorções muitas vezes se estabelecem como definições de cores locais.”

(RAMIL, 2004, p.11)

Ramil (2004) expõe reflexões acerca da *identidade gaúcha* e sua diferença diante da *identidade tropical*, tão difundida para representar o Brasil. Ele mostra que em um momento de sua vida, morando no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, assistindo aos trios elétricos de carnaval pelo Brasil na televisão, se sentiu um estrangeiro dentro do próprio país. Segundo Ramil (2004, p. 14), “O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele”. Ao

longo do texto o compositor critica a hegemonia de gêneros musicais pelo Brasil, minando as possibilidades de disseminação de músicas com traços culturais do Rio Grande do Sul. Ele diz também que na própria cena do sul há dificuldade em misturar características de músicas tradicionais gaúchas com outras vertentes. Ramil se posiciona em busca de uma estética do frio, que vai de encontro com uma identidade que assume suas características gaúchas, não sem debater com profundidade estereótipos e também citar outras influências.

Em algumas afirmações dos entrevistados se misturam a valorização do *jeito do povo* com a *musicalidade nordestina*. Leano, em pouco tempo morando em São José dos Campos já diz que sente falta de música acontecendo pela cidade, seja nas ruas, bares ou festivais. O trecho abaixo vai de encontro com uma afirmação de Passarinho em que o baterista diz: “Tudo lá vira música”³⁶.

“Musicalmente falando, assim... aqui é bem mais parado. Então eu sinto falta de lugar que tem som mesmo. Lá no bar comum, bar de bairro, não sei como é isso pra vocês, lá é “Vamo fazê um pagode aqui”, um cara leva o pandeiro, outro leva o cavaco e todo mundo começa a tocar. Na praia também faz isso. Galera se reúne e faz assim um som do nada, só pra se divertir. Aqui a gente num ouve nem o som da casa do outro”³⁷

Essa “escassez” de música na cidade de São José dos Campos é maior ainda quando o assunto é a música instrumental especificamente, crítica comum entre os três musicistas do CTA.

“Aqui não tem encontro de bandas, essa... essa questão de até festas mesmo né, populares. Você vê banda tocando em coreto, praça... aqui pelo menos a impressão que eu tive é essa. Que aqui a música instrumental é mais devagar (...) Eu acho que a música instrumental aqui, acredito que é um pouco mais fraca, essa questão de música instrumental né. De por exemplo, você

³⁶ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

³⁷ Entrevista de André Leano, concedida em 11 de maio de 2018.

pode pegar né, de questão de bandas né. Aqui praticamente não tem banda de projeto social.”³⁸

Rebeca mostra a diferença de contexto entre *lá* (Recife) e *aqui* (São José dos Campos) e aponta que uma alternativa à falta de oportunidades de trabalho artístico no meio instrumental em é tocar em bandas de casamento.

“Lá tem muita escola de música, muito lugar pra tocar, tem muita orquestra popular, não de... acho que mais sinfônica assim existe uma orquestra e uma banda. Assim de orquestra, de opção pra você tocar tem muito lugar. Então eu cheguei aqui e “Nossa, num tem nenhum lugar pra você fazer uma música instrumental, ou ter uma banda, uma orquestra”. Porque a gente faz aqui né, nosso trabalho, mas fora já não tenho. Pessoal faz muito casamento.”³⁹

A saxofonista pernambucana assume uma posição interessante em assumir que longe de Recife, sua cidade natal, passou a valorizar mais as músicas de sua região.

“Eu passei a, não sei, parece que quando a gente se afasta daquilo que a gente sempre tem contato, passa a valorizar mais. Passei a gostar muito mais das músicas da minha região. Passei a dar muito mais valor... Nossa, mas a gente tem uma música tão boa né? E quando a gente tem contato no dia-a-dia a gente... Ah eu toco, eu gosto mais de tocar música de jazz ou música que está mais distante, aí quando vim pra cá, caramba, tô curtindo mais a música da minha região, frevo, a música mais popular brasileira mesmo. Achei bem, bem, bem isso, sabe. Passei a valorizar mais a música da minha terra.”⁴⁰

³⁸ Entrevista de Adriano Costa, concedida em 11 de maio de 2018.

³⁹ Entrevista de Rebeca Costa, concedida em 11 de maio de 2018.

⁴⁰ Entrevista de Rebeca Costa, concedida em 11 de maio de 2018.

O despertar do interesse por músicas de sua terra natal está ligado a construção de um passado idílico que ficou para trás. Segundo Magalhães (2011) em seu livro sobre brasileiros no Sul da Flórida, alguns entrevistados revelam ter começado a gostar e a consumir mais música brasileira após a migração para os Estados Unidos e completa “A música é a memória viva do país de origem” (MAGALHÃES, 2011 p. 97). A lembrança de seu lugar de origem é constantemente alimentada por uma oferta de produtos e símbolos que reafirmam essa identidade, que precisa ser reafirmada com frequência. A mesma ideia pode ser aplicada a nordestinos que vivem em São José dos Campos, no caso dos entrevistados, musicistas, essas relações com a música parecem se dar de forma mais íntima e intensa ainda.

Considerando que este trabalho faz parte do campo dos Estudos Culturais é preciso evitar binarismos e estereótipos quanto a relação migrante/sociedade local. A complexa situação do migrante, diante das diferenças em um novo lugar, não necessariamente deve ser considerada conflituosa. As barreiras e embates tendem a existir, no entanto é possível que essa relação entre comunidades migrantes e moradores locais seja preponderantemente harmoniosa. Perelmutter (2017) faz um panorama dos movimentos migratórios no Bom Retiro, em São Paulo, e é possível concluir que o bairro tem o perfil acolhedor e foi cenário de boa convivência para colônias migrantes. O bairro do Bom Retiro já recebeu, por exemplo, fluxos expressivos de judeus, italianos e coreanos. Sobre os imigrantes orientais, que tiveram as primeiras chegadas recentemente, a autora afirma que “a estrutura de acolhimento que a comunidade ofereceu através das suas múltiplas associações foi de capital importância para a rápida adaptação do grupo” (PERELMUTTER, 2017, p.140). De forma semelhante, a pesquisa indica uma memória coletiva dos entrevistados que viveram a infância no bairro de boa integração entre italianos e judeus até meados da Segunda Guerra Mundial.

Passarinho ressalta sua boa inserção no meio musical de São José dos Campos e os frutos positivos de seu projeto de carreira.

(...) E já tem esse reconhecimento, saca? Existe um reconhecimento aqui na cidade muito grande assim, por parte desse trabalho que eu desenvolvi, não só da musicalidade

nordestina, mas de todo, de todo esse trabalho de tá envolvido com a cultura, de tá fazendo...”⁴¹

Todos os entrevistados se mostram favoráveis a seguir vivendo em São José dos Campos pelos próximos anos. A maioria consegue realizar visitas com frequência de pelo menos uma vez por ano para seu estado de origem. Du foi o único entrevistado que expressou vontade de voltar para a Bahia, mesmo que somente daqui muitos anos, em sua perspectiva. Interessante que o baixista leva em conta sua carreira acadêmica simultaneamente, sua motivação em voltar é para retornar sua contribuição pela educação e consequentemente desenvolvimento produtivo da região Nordeste..

“Se eu for seguir a academia eu ainda preciso engrossar mais o currículo né. Ter mais publicações acadêmicas relevantes (...) Aí eu realmente penso em voltar pra lá porque uma hora ou outra isso tem que acontecer, porque... O país já é descentralizado... em alguns aspectos, melhor, melhorou né de 15 anos pra cá, mas ainda há uma centralização muito grande do poder econômico e do poder produtivo e pra mim isso tem uma relação direta com é... a quantidade de acadêmicos que as regiões têm. Eu vejo muito, tipo São José é a cidade do Brasil que mais tem físico. E é uma cidade que sozinha produz mais de 10% do PIB. Campinas tem um padrão muito parecido. Campinas também tem uma produção do PIB gigantesca, e eu vejo isso muito ligado à instalação de núcleos de pesquisa, de pesquisadores contribuindo ali e pra mim tá mais do que na hora de ter uma migração de retorno pro nordeste né porque a quantidade de alunos que sai de lá em busca de pós-graduações um pouco mais fortes, hoje já não há tanta necessidade assim, mas na época que eu tava saindo da graduação, até mesmo antes de eu entrar na graduação isso era muito gritante, o pessoal tinha que sair de lá, vir pra cá, fazer a pós-graduação, mestrado e doutorado... aí passa no concurso lá, estabelece um grupo de pesquisa. Começa pequeno e hoje a gente tem já... em... principalmente em

⁴¹ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

Pernambuco, no Ceará... e Natal, João Pessoa, é... universidades federais que tão em pé de igualdade, mas ainda é pouco. Ainda é pouco (...) Se você juntar... se juntar Minas e São Paulo... só esses dois estados dá mais universidade federal que o nordeste todo. É um reflexo de um, de uma história né (...) Mas eu penso em voltar e minha principal, minha principal motivação é essa.

O tema *identidade* é de alta relevância para musicistas e para migrantes. O que podemos enxergar é que ora os entrevistados se conectam ao *caráter híbrido* de suas trajetórias e ora reivindicam uma *identidade essencialista de nordeste*, havendo um embate entre o caráter *tradicional/rural X urbano/moderno*, na construção da imagem do local de origem e na própria ideia do que é a música nordestina. Em vez de encarar essas identidades como contraditórias, devemos enxergar como um retrato do sujeito pós-moderno, que possui múltiplas identidades, fragmentadas e em constantes atualizações. Cada identidade ou identificação será acionada dependendo do posicionamento do sujeito diante dos papéis sociais aos quais estiver submetido.

4.2 A INVENÇÃO DO NORDESTE, QUESTÃO NACIONAL/REGIONAL BRASILEIRA E ESTUDOS CULTURAIS

Desde cedo assimilamos naturalmente quando ouvimos a palavra “Nordeste”. Mas que *Nordeste* é esse? Se são tantos estados diferentes, com culturas diversas, que compõem essa região, por que com frequência vemos uma representação universal e estereotipada do Nordeste e de *nordestinos*?

Durval Albuquerque Jr. se destaca como um dos principais autores a encabeçar essa discussão. Segundo o autor (1994), nos canais de comunicação brasileiros, como jornais ou emissoras de televisão, há um discurso enraizado em estratégias de estereotipação. Os estereótipos do “diferente”, reafirmam a superioridade do “normal”. A criação de sentidos da estereotipação é um mecanismo de dominação, ela impede a relação original que poderia haver entre indivíduos de diferentes grupos sociais não fossem os estereótipos. Albuquerque Jr. (1994) argumenta que as imagens e discursos acerca do *Nordeste* são consequências de relações de poder e saber e que é necessário

investigar essas relações. Como foi construído esse repertório de reproduções sobre o *Nordeste*? Sempre foi assim? Por quais caminhos se construiu o *Nordeste*?

As próprias ideias de nação e região surgem como ferramentas humanas, desenroladas ao longo da história, através de complexas relações, não são conceitos naturais e sim de origem social, cultural. A nacionalidade serve como artifício de homogeneização, busca centralizar sentidos naturalizando diferenças e soberanias. A invenção de tradições é presente e recorrente em nossa sociedade, um processo de ritualização e formalização que aponta para o passado, forjado em vários sentidos, imposto pela repetição.

Identidade nacional brasileira e a invenção do “Nordeste”

Durval (1994, p. 6) assume então a região Nordeste como uma “invenção, pela repetição regular de determinados enunciados, que são tidos como definidores do caráter de região de seu povo”. Não podemos assumir que as fronteiras e delimitações territoriais de um país se situam em um plano ahistórico, evidentemente as regiões do Brasil não são naturais, foram consequências de uma rede de relações de poder. A noção de regiões dentro do país não está ligada majoritariamente à geografia, como costumamos pensar, está sim relacionada intimamente à uma visão de estratégia administrativa política, de forte influência militar. A região é uma operação de homogeneização. As disputas referentes à regiões e fronteiras estarão sempre em aberto, entre diferentes atores sociais, no entanto o Estado tem grande influência nessas disputas. A região nordeste representa essa dinâmica de criação/invenção.

A nação se afirma como reação a internacionalização de práticas econômicas, tecnológicas e culturais. O nacionalismo ultrapassa ideologias e toma forma em práticas econômicas, políticas e culturais (ALBUQUERQUE JR. 1994, p. 59). Muitas vezes países buscam fortalecer sua imagem nacional, criar a noção de unicidade entre seu povo. Hobsbawn (1997) explica acerca do “mito fundacional”, utilizado por nações através de diferentes ferramentas, como lendas e *cânones* da literatura. São formas de valorizar suas “raízes” e gerar orgulho e união entre os nascidos nesse país - ou região específica. Os mitos e lendas carregam significados que podem influenciar o pensar coletivo de gerações.

Em diferentes momentos da história brasileira podemos observar a busca pela identidade nacional entre intelectuais, políticos e artistas. Ainda no século XIX, podemos observar dois movimentos, com diferenças e aproximações, que já abordavam a questão nacional. Um deles, representado por autores românticos, tendo como um dos principais representantes José de Alencar. Também chamada de *escola indianista* da literatura brasileira, os temas dos romances buscavam valorizar as *raízes* nacionais, enaltecer as virtudes do *autêntico* caráter brasileiro. Outra posição da época, defendida por parte dos brasileiros e brasileiras, representada por figuras como Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Arthur Ramos, ligada intimamente a conceitos cientificistas europeus de raça e meio geográfico, apresenta explicações pessimistas acerca da sociedade brasileira e que menospreza seu povo, principalmente as parcelas com participação indígena e de matrizes africanas (OLIVEN, 2001).

No século XIX, autores românticos, como por exemplo José de Alencar, exploraram a questão de identidade brasileira. Seus livros *Iracema* e *O Guarani* retratam o encontro dos indígenas, “puros”, nativos das terras brasileiras, com os portugueses, “heróis do mundo civilizado europeu” (OLIVEN, 2001). O índio é o símbolo do passado brasileiro, da origem do povo, enquanto o europeu é a parte nobre do sangue brasileiro, tornando assim a nação brasileira *digna de respeito e projeção internacional*. Não cabe aqui analisar o período romântico suas inovações ou limitações mas sim apontar como esta narrativa se tornou uma *tradição inventada* e influenciou o surgimento da identidade nacional brasileira.

Como se forma uma tradição? Na introdução do livro *A invenção das tradições*, Hobsbawm (1997) alerta “muitas vezes, ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas.” Quando o autor se refere a tradições inventadas ele está considerando “tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo - às vezes questão de poucos anos apenas - e se estabeleceram com enorme rapidez.”

A “tradição”, ainda de acordo a Hobsbawm (2007) deve ser nitidamente diferenciada de “costume”. Enquanto a tradição impõe práticas fixas, como a repetição, impedindo inovações, os costumes podem ser variáveis. O enfraquecimento de um costume inevitavelmente modifica as tradições às quais ele está associado. Os costumes

são como que regras sociais estabelecidas que variam de lugar para lugar, de cultura para cultura. A tradição está na permanência de valores do entorno de costumes. O autor exemplifica que *costume* é o que os juízes fazem, *tradição* é a toga e outros acessórios e rituais formais que cercam o magistrado.

Ao se referir ao termo “tradições inventadas”, Hobsbawm ressalta que há uma justificativa ideológica nesse processo. Novos e antigos símbolos são formalizados e ritualizados. Elementos antigos costumam ser utilizados na elaboração de novas tradições inventadas, forjam uma continuidade histórica. Um caso de inovação história relativamente recente é a formulação das *nações* e o nacionalismo, assim como todos os símbolos nacionais e interpretações históricas de um país. As diretrizes do que ser aprendido nas escolas do Brasil (e em quase todos outros países) é outro exemplo de invenção com pouco tempo de existência.

A identidade nacional brasileira do período romântico é permeada também pela visão evolucionista e linear da história, ela surge como essência fixa ou historicamente desenvolvida. E com o passar do tempo, a identidade se estabelece como efeito da repetição regular de imagens, enunciados, sons, sites como nacionais (ALBUQUERQUE JR., 1994).

“Durante os séculos XVIII e XIX, quando a nossa cultura popular estava sendo gestada e se configurava tal qual a conhecemos, nossa elite estava de costas para o Brasil tentando ser europeia e não presenciando esse processo sócio-histórico que gerou essa cultura e ainda hoje olha para ela e não a reconhece como sua.”

(VILELA, 2017, p.268)

No final do século XIX, com a abolição da escravidão e a proclamação da República, a afirmação “o Brasil é um país mestiço resultado do cruzamento de três raças, o branco, o negro e o índio” impõem-se cada vez mais (ORTIZ, 2001), apesar do silêncio em relação ao negro nos livros citados de Alencar. Nesse período, final do século XIX e início do século XX, as teorias raciológicas estavam em alta na Europa, ideias que consequentemente chegaram ao Brasil, em um momento de supervalorização do racional e do científico (mesmo que cheio de equívocos). Como dito anteriormente, autores como Nina Rodrigues e Sílvia Romero possuem trabalhos que se mostram presos a essas ideologias.

Ortiz (2001) apresenta a visão datada desse período, em que o brasileiro seria a mistura de uma raça superior - o europeu - e duas inferiores – o negro e o índio. Unindo esse fator *racial* ao determinismo geográfico, a nação brasileira estaria fadada à categoria inferior, chegando a ter um período em nossa história em que esforços foram despendidos a favor do embranquecimento da população brasileira. Segundo Albuquerque Jr. (1994, p. 28) “Os pensamentos naturalistas da época legitimavam a inferioridade dos trabalhadores nacionais frente aos imigrantes. As políticas de imigração eram defendidas por muitos inclusive como uma solução não só para a mão de obra mas para a constituição de nosso povo, o branqueamento da população. E no Norte, homens que sempre viveram com a escravidão e que agora se somam ao contingente de ex-escravos. Os mestiços e negros são tidos como incapazes de absorver novos padrões burgueses”.

Com o passar de mais algumas décadas começa então um novo movimento que ressignifica a questão da identidade brasileira, o modernismo. Os modernistas buscaram romper com a identidade nacional do século anterior que europeíza o índio e exclui o popular, o negro e o mestiço. A Semana de Arte Moderna é considerada o maior marco dessa transição, realizada em 1922, ano em que o Brasil completava cem anos de independência de Portugal. Segundo Oliven (2001, p. 5), “Este evento foi protagonizado por jovens intelectuais da elite de São Paulo, cidade que começava a despontar como futura metrópole. Com toda sua complexidade e diferenciação ideológica, o movimento modernista que surge com a Semana de 1922 representa um divisor de águas nesse processo: por um lado, significa a reatualização do Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que estavam ocorrendo no exterior, e, por outro, implica também buscar as raízes nacionais, valorizando o que haveria de mais autêntico no Brasil”. No entanto, ao mesmo tempo em que valorizam a “cultura popular”, falam por ela, não deixam que tenham a palavra, afinal apenas a cultura erudita era vista como capaz de universalização. As expressões artísticas populares, regionais, “menos intelectuais”, são admiradas, mas vistas também com rejeição, como ainda não terminadas, precisando ser lapidadas. É disseminada a distância entre o erudito e o popular, o desprezo pelo regional. Fica caracterizada então uma oposição entre o *nacional* e o *regional* ⁴².

⁴² Esse tema seguirá sendo desenvolvido no capítulo seguinte **Indústria cultural e musicistas nordestinos em São José dos Campos**. Será apresentado um trecho de entrevista publicada no Jornal Correio da Manhã, de 1925, com Villa-Lobos e Renato Almeida, que ilustra muito bem a relação nacional/regional em questão.

Para Albuquerque Jr. (1994), o projeto modernista apresenta a criação de novas estéticas e novos padrões que poderiam ser generalizados como um caráter nacional. A Semana de Arte Moderna representa um importante momento de rompimento com ideias arcaicas do século anterior, a exposição de uma nova vanguarda nas artes em busca de novas linguagens, através da poesia, pintura e literatura, descobrir o novo estilo do Brasil. São Paulo era a cidade que mais crescia no país e reuniu características que lhe proporcionaram a centralidade intelectual do momento, com artistas sensíveis afinados às mudanças de códigos e transformações no Brasil. Se tornaram então os modernistas novos “porta-vozes” do valores brasileiros através das artes, “redescobridores do Brasil”.

A década de vinte, no Brasil, marca também o início do processo de movimentos migratórios mais intenso para o Sul, não apenas para trabalhar nas lavouras de café, mas também para abastecer a necessidade de funcionários das indústrias nascentes (ALBUQUERQUE JR. 1994). O país vive um momento em que diferentes culturas, de origens diversas começam a conviver juntas no centro urbano paulistano, em ritmo acelerado de desenvolvimento moderno. Embora todos fizessem parte de um mesmo país, a conexão entre moradores de diferentes estados, não fossem estados vizinhos ou próximos, era difícil de acontecer. Muitos estereótipos têm início nesse período. Segundo Albuquerque Jr., (1994, p.2) “O estereótipo vem da necessidade de tudo nomear e classificar, de forma rasa e equívoca, onde diferenças individuais são desconsideradas em nome de semelhanças superficiais de um grupo ‘estranho’”. Conservadores apontavam as migrações como causa da desordem social do momento. Ao *Nordeste* fica o papel de regional, de marginalizado. Discursos audiovisuais determinados se tornam centrais na representação do espaço nordestino, estereotipado. Segregados nas relações econômicas e políticas do Brasil, seus habitantes são transformados em marginais da cultura nacional.

Na década de 1930, havia a necessidade latente no Brasil de retratar o novo momento do país, desenvolvido e em busca do modernismo ocidental em alta. Além disso, era preciso inventar tradições que legitimassem os novos recortes, novos signos a serem agenciados para compor a *nação*. O Brasil vive momento acelerado de industrialização e a ideia de mestiçagem é ressignificada, passa de negativa para positiva (ORTIZ, 2001). A nova concepção em torno da mestiçagem propõe a amenização de contradições políticas, culturais e econômicas. Cabe aqui reforçar a ideia já apresentada de Canclini (2015), hibridação não é sinônimo de mistura sem conflitos. A demanda crescente por mão de obra nas indústrias incentivou uma reatualização da imagem dos

nordestinos para “povo trabalhador”, contestando a “imprestabilidade para o trabalho” de outrora, frente aos imigrantes. Oliveira Vianna (1883-1951), por exemplo, historiador brasileiro, apresenta o nordestino como um exemplo de degeneração racial, seja do ponto de vista físico ou intelectual. A miséria seria a consequência do meio desfavorável com a raça inferior, fruto da *submestiçagem*. O Nordeste considerado inferior por natureza.

Além disso, outra estratégia, o reforço da ideia de *apego e saudade da terra natal*. Sendo assim, o *nordestino* abandona sua terra apenas transitoriamente. Esse discurso, que considera os movimentos migratórios transitórios, revela a necessidade de mão de obra porém evitando que esses migrantes se fixem definitivamente no estado paulista (ALBUQUERQUE JR., 1994).

Segundo Albuquerque Jr. (1994, p. 9), “Antes havia norte e sul, depois surgiu a invenção do regional. Nordeste como novo recorte espacial do país, na crise de sociabilidade pré-industrial e o desenvolvimento de códigos burgueses”. Desde a metade do século XIX, alterações devido ao fim da escravidão e crise da produção açucareira, há uma decadência da força social do *Norte*. Surge a necessidade por um novo pólo de poder no país, o Sul. O Nordeste é uma resposta, uma reação ao processo de implementação da modernidade no país. Tradições que soam como antigas são inventadas nesse momento. A Primeira Guerra gera aceleração no processo de industrialização e urbanização de São Paulo e a Europa declina frente aos Estados Unidos como modelo guia de civilização.

“O regionalismo paulista se configura, pois, como ‘regionalismo de superioridade’, que se sustenta no desprezo pelos outros nacionais e no orgulho de sua ascendência europeia e branca. O berço de uma nação civilizada, progressista e desenvolvimentista.” (ALBUQUERQUE JR. 1994, p.90). E o Norte, o “regionalismo da inferioridade”. A curiosidade em torno desse *Nordeste* que era inventado neste momento, como o “outro” de São Paulo pode ser confirmado pelo sucesso do espetáculo de Cornélio Pires “Brasil Pitoresco - Viagem de Cornélio Pires ao Norte do Brasil”. Feito para que o público risse das “coisas pitorescas, exóticas, esquisitas, ridículas, dos irmãos do Norte”.

Até o meio do século XX era comum encontrar em jornais relatos de viajantes do *Sul* para o *Norte*, publicadas em jornais citando os costumes “bizarros e simpáticos” (RODRIGUES, 2009). O *Sul* é então o novo centro distribuidor de sentido a nível nacional. As “diferenças” e “bizarrices” das outras áreas são marcadas com o rótulo de

atraso, do arcaico, da imitação, desconsiderando o desenvolvimento prévio do *Norte* em relação ao *Sul* desde o período colonial.

Outros fatores favoreceram a construção da imagem de *nordestinos* como marginalizados e vitimizados. Enquanto o *Sul* vinha desenvolvendo a parte industrial, os representantes políticos dos estados do *Norte* começam a aproximar seus discursos, unir suas forças para despertar atenção e comoção nacional para conseguir recursos na administração pública, ou seja, levarem a bandeira da seca e da miséria como uma forma de requisitar mais atenção do governo nacional para a região *Nordeste*. O regionalismo como uma ferramenta de persuasão política, que insiste na tônica de desigualdade e miséria. Isso revela que o discurso é absorvido e repetido inclusive por *nordestinos*, fortalecendo ainda mais as imagens características do Nordeste. A afirmação de identidades regionais no Brasil pode também ser interpretada como resposta frente à homogeneização cultural imposta e como uma forma de salientar diferenças culturais. Podemos citar também o estado do Rio Grande do Sul que no mesmo período reafirmava sua identidade regional em contraponto com a identidade nacional gestada (ALBUQUERQUE JR, 1994).

Os discursos e imagens que nos rodeiam diariamente influenciam diretamente o meio cultural em que estamos inseridos e nossa formação conceitual acerca do mundo. Vivemos através de imagens e nossa absorção da realidade, do que está ao nosso redor, é guiada por elas. Apesar de muitas vezes soarem como enunciados verdadeiros, retratos e discursos a respeito de uma nação ou de uma região não são espelhos de suas realidades, são criados. Discursos que se institucionalizam e ganham o “prestígio” de uma verdade. Essas imagens imagético-discursivas nos chegam de diversas formas e são incorporadas por grande parte da população. O regionalismo é uma estratégia ideológica da classe dominante. Vale aqui voltar à discussão inicial de identidade, assim como acontece com os sujeitos, as identidades de regiões não são fixas, apesar de muitas vezes serem apresentadas como cristalizadas e essencialistas.

Analisando composições atuais de *nordestinos* que migraram durante a carreira, é possível encontrar discursos que se posicionam próximos aos dois polos, os que buscam se posicionar distantes do estereótipo de *nordestino* e também os que buscam valorizar o termo *Nordeste* e que se aproximam de ideias como as criticadas por Durval Albuquerque Jr. Esses dilemas se misturam em uma linha tênue e podem soar contraditórios. Abaixo,

dois exemplos de trechos de músicas do rapper Don L, de Fortaleza (SP) e que atualmente vive em São Paulo.

“E eu deixei o Nordeste / Há dois ano com uma sede de secar a Sabesp / Sem chapéu de palha, nada clichê e velho / Eu vim pra tomar o jogo / Não pra ser um boneco exótico”

(DON L. **Eu não te amo**. São Paulo: Don L Music: 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FmXIiQBmW18>>. Acesso em abril. 2019.)

“Eu lembro do Caetano me entregar um prêmio / De melhor do Nordeste / O que diz sobre isso / Porque não tinha uma categoria pro Sul / Então era tipo / Esmola pra segunda divisão, tru”

(DON L. **Fazia sentido**. São Paulo: Don L Music: 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aGBeBHo7A8g>>. Acesso em abril. 2019.)

No primeiro trecho ele faz referência à seca nordestina e critica o estereótipo de nordestino como exótico, fala que se aproxima de um trecho do relato de Nathalia Ferro (“porque a gente chega meio estrangeiro, a gente fica meio... achando que não vai ser compreendido, que não vai ser entendido. Só que para longe do exotismo, que também existe, de tu chegar e a galera ficar “Nossa, você é um papagaio diferente”. Sabe, “Fala umas palavra nova”, né?”)⁴³.

A segunda canção apresentada questiona um episódio de sua carreira em que o grupo de rap que integrava, Costa a Costa, ganhou o Prêmio Hutúz 2009, na categoria norte-nordeste. Curiosamente, Caetano Veloso é quem foi chamado para entregar o prêmio. Assim como latinos raramente ganham o Grammy “oficial”, foi criada uma categoria norte-nordeste para o prêmio mencionado, já subentendendo que o prêmio principal é destinado ao eixo sudeste. Ou seja, mesmo sendo uma figura importante para a quebra de estereótipos nordestinos desde o movimento tropicalista, Caetano, que é muito admirado pelo Don L, acaba participando de uma ação que é no mínimo questionável em relação as questões de regionalismo e segregação *Nordeste x Sul* que vêm sendo exploradas nesse capítulo.

⁴³ Entrevista de Nathalia Ferro, concedida em 5 de novembro de 2018. Um trecho maior desse momento da entrevista será examinado com mais detalhes mais adiante nesse mesmo capítulo.

É interessante ressaltar que que na década de 1920, durante o apogeu do modernismo paulistano, período em que a cidade de São Paulo ainda estava em seus primeiros passos de industrialização, é lançado, em 1926, em Recife, que representava a capital mais desenvolvida do Norte, o *Manifesto Regionalista*. É possível fazer um paralelo com a permanente relevância de Pernambuco até os dias de hoje na produção musical brasileira, contando com muitos representantes em posição de destaque no cenário nacional, podendo ser destacados o movimento/estilo musical manguebeat e o cinema novo pernambucano. Voltando ao contexto de 1926, elaborado por Gilberto Freyre, um dos principais nomes dentre os chamados modernistas-regionalistas pernambucanos, o manifesto clama pela preservação das culturas tradicionais e não quer se alinhar com atualizações estrangeiras. A obra contribui para a reafirmação do estereótipo destinado ao *Nordeste*. Além de Gilberto Freyre, outros autores nordestinos, através de suas obras, também balizaram algumas das ideias que marginalizam a região e contribuíram decisivamente para concepções desse *Nordeste* estereotipado. O *Nordeste* que resgata seu passado de glória, do sertão e do sertanejo puro e natural. A gestão de imagens do *Nordeste* está presente em obras de romancistas como José Américo de Almeida, José Lins do Rêgo, Raquel de Queiroz e pintores como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres (ALBUQUERQUE JR. 1994). Gerações seguintes seguiram ainda presas a temas e discursos imagéticos de nordeste ligados à miséria e injustiça social, local de resistência à modernidade, dos coronéis e dos seres humanos rústicos e brutos. Autores Jorge Amado, Graciliano Ramos e João Cabral de Melo são exemplos. É reforçado o papel de vítimas e passivos diante do desenvolvimento do país, posição ainda referida a nordestinos com frequência no século XXI, quase cem anos depois.

Modernistas como Mario de Andrade e Oswald de Andrade defendiam que o *Nordeste* era a única região que ainda cultivava a cultura brasileira, o último reduto de cultura popular. Onde a imigração em massa não chegou, “onde a máquina capitalista não picotou a renda” (ALBUQUERQUE JR., 1994, p. 165). A região Nordeste é na maioria das vezes pensada como região rural, mesmo tendo cidades de longa data, algumas das maiores do país no momento e suas produções artísticas e científicas são negligenciadas (ALBUQUERQUE JR., 1994). Mesmo que em busca de valorizar a riqueza cultural da região, essas ideias favoreceram a marginalização da região e o lugar de isolamento diante do desenvolvimento modernista do país.

O nacionalismo no Brasil se apoia, portanto, em concepções racistas e de disputas ideológicas onde o poder das classes dominantes e o Estado possuem forte influência. Os valores e tradições decorrentes dessas ideias vêm sendo desenvolvidas ao longo das últimas 15 décadas e estão ainda presentes, sendo replicados por canais de comunicação e pela sociedade em geral em diferentes campos. Essa repetição de valores e tradições é favorável à manutenção do saber e poder das classes dominantes.

Felipe Trotta (2012) discute as complexidades da construção da identidade nordestina na música, a partir do sucesso de Luiz Gonzaga e sua grande exposição nacional. A música nordestina é então assimilada diretamente ao forró, ao baião e ao universo *cabra-macho*, valores assumidos coletivamente. O autor mostra que ao longo dos anos, mesmo com a des-sanfonização do forró, em uma nova roupagem, na busca por uma estética mais pop e jovem, o valor da bravura e macheza permanecem (TROTТА, 2012). Os estereótipos do músico nordestino do baião, com suas indumentárias sertanejas ou então o imaginário em torno do universo folclórico, de culturas tradicionais, são imagens e discursos que acompanham musicistas que tenham nascido em algum estado do Nordeste e migram para o centro-sul do país, quase que inevitavelmente esses migrantes passam por situações que os levam para esse *lugar*. Abaixo um relato de Leano, de Fortaleza (CE) que ao chegar em São José dos Campos se deparou com músicos que tinham a expectativa que ele soubesse tocar frevos, ritmo característico de Pernambuco.

“Então não é comum por exemplo o cearense tocar bem o frevo por exemplo. Só quem tá ali no interior perto, mas até quando eu cheguei aqui o pessoal pensa que eu, ah, toca bem frevo, você é do frevo.”⁴⁴

Diversos Nordestes e Estudos Culturais

Os Estudos Culturais ganharam seu primeiro espaço em universidades inglesas na década de 1960, mas sua origem é marginal e não começou como um projeto acadêmico. Raymond Williams trabalhou como professor de adultos na Worker's Educational Association (WEA) por 14 anos antes do surgimento oficial da disciplina e afirmou que esse período, no centro de debates da classe trabalhadora, foi fundamental para o que viria

⁴⁴ Entrevista de André Leano, concedida em 11 de maio de 2018.

adiante. Cevasco, grande representante dos estudos culturais no Brasil, presenciou uma conferência em 1986, na Associação para os Estudos Culturais na North East London Polytechnic, na qual Williams afirmou:

“Estamos começando a ver artigos de enciclopédia que datam o aparecimento dos estudos culturais a partir deste ou daquele livro de finais dos anos 1950. Não acreditem em uma só palavra. A mudança de perspectiva no ensino das artes e da literatura e sua relação com a história e a sociedade contemporânea começou na educação para adultos, não começou em nenhum outro lugar.”

(Discurso de Williams apud CEVASCO, 2001, p. 61)

A disciplina surge então na sociedade, a partir das necessidades de um contexto social e depois vai para a academia. Segundo Ortiz (2004), os Estudos Culturais caracterizam-se pela multidisciplinaridade, pela quebra de fronteiras tradicionalmente estabelecidas nos departamentos e nas universidades, um processo positivo na renovação das ciências sociais, após anos de institucionalização onde especialidades e subdivisões disciplinares, distantes de uma visão “totalizadora” e “global”, imperaram.

Os Estudos Culturais se apresentam então como um campo fértil para a discussão em torno da invenção do Nordeste a fim de propor novos olhares ao tema. Essa pesquisa contou com dez entrevistas de nordestinos que passaram por experiências migratórias em direção à cidade de São José dos Campos. Cada entrevistado ou entrevistada apresenta uma trajetória única, deixando evidente a pluralidade de histórias de vida dos *nordestinos* migrantes, assim como a heterogeneidade musical entre os estados. Precisamos desnaturalizar a região Nordeste e problematizar sua invenção. Durval Albuquerque Jr. (1994) declara a situação de emergência no Brasil para criar novas linguagens, novas formas de expressar o *Nordeste*.

Após todas informações apresentadas até então neste capítulo, começarei a analisar as entrevistas à luz da bibliografia de referência, a começar por Marquinho da Luz. Baiano, Marquinho da Luz é percussionista, baterista e toca vibrafone. Aos onze anos de idade começou a tocar em um grupo de samba com amigos de infância. Após alguns anos, com parte desses mesmos amigos, passou a tocar em um grupo de percussão patrocinado pelo Sesc, já de forma mais profissional. Após esse grupo, Marquinho se envolveu em diversos outros projetos em Salvador e com 16 anos de idade já estava

tocando em apresentações do consagrado grupo de percussão baiano Timbalada. Aos 18 anos foi para São José dos Campos por conta de uma oportunidade no meio musical e resolveu ficar por mais tempo na cidade paulista. Em São José dos Campos, o músico atuou em bandas de diferentes estilos, desde bandas instrumentais até bandas voltadas para o entretenimento em festas e baladas. Ao longo de sua trajetória Marquinho tocou, por exemplo, em trios elétricos de carnaval, banda de casamento, grupos de jazz e atualmente faz turnês com a internacionalmente renomada rede de circos canadense Cique du Soleil.

Por ser baterista e percussionista, sua formação e experiência proporcionam boa bagagem acumulada sobre ritmos brasileiros e ao ser perguntado sobre a música nordestina responde:

“É muito separada, é muito separada... É muito mesmo, assim. Quem é nordestino sabe né. Porque, no meu caso né, eu sou baiano então a música... a música baiana... eu posso falar do forró. O forró baiano pro forró de Pernambuco é diferente né. E são detalhes que, que... só quem é nordestino sabe né... então... É que nem idiomas né, quando você aprende assim é... o cara que é nativo ele sabe, ele de longe ele sabe quem fala a língua dele. E quem é de fora às vezes num percebe os mínimos detalhes (...) só quem nasce lá mesmo pra perceber, a diferença nos ritmos...”⁴⁵

Rebeca Costa, outra entrevistada, também relata uma visão que vai de encontro com essa diversidade dentro do Nordeste e diferenças entre estados.

“É, tem muita coisa né. Aprender a vi... a conviver com isso né com toda essa diversidade que tem no Brasil é muita coisa. É o que eu falei só na minha terra, só em Pernambuco tem num sei quantos ritmos que às vezes eu falo aqui e o pessoal “Num conheço” “Desconheço”... caboclinho, maracatu, tem o cavalo-marinho, tem o coco, tem a ciranda, e isso só, só no meu estado.”⁴⁶

⁴⁵ Entrevista de Marquinho da Luz, concedida em 4 de fevereiro de 2019.

⁴⁶ Entrevista de Rebeca Costa, concedida em 11 de maio de 2018.

As declarações de Marquinho da Luz e Rebeca Costa combatem o estereótipo generalizado de nordestino que até os dias de hoje frequentemente é acionado e reproduzido. Daniel Saraiva (2017) mostra que mesmo entre Luiz Gonzaga e a geração que ganhou destaque a partir da década de 1970 já havia muitas diferenças. Em pesquisa sobre Terezinha de Jesus (Florânia, RN), Jorge Mello (Piripiri, PI) e Têti (Quixadá, CE), Saraiva (2017) aponta as diferenças, que refletem nas composições.

“O lugar de pertencimento fez com que esses artistas cantassem um Nordeste diferente daquele cantado por Gonzaga. Mais urbanizado, suas letras não evocam tanto o cotidiano sofrido do nordestino. Jorge Mello cursou Direito e Têti não entrou na universidade, mas estava sempre presente no meio universitário acompanhando seu marido Rodger, músico e professor da Universidade Federal do Ceará (UFC). Terezinha de Jesus entrou em Serviço Social na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), que cursou por dois anos antes de pedir transferência para a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde trocou de curso e tornou-se licenciada em Música. Os três, ao mesmo tempo que são do interior, tiveram uma formação nos grandes centros de suas regiões. Em seus discos é possível ver a mistura do sertão com o cotidiano urbano, justamente o que tinham de vivência.”

(SARAIVA, 2017, p. 141)

Marquinho conta que ao chegar em São José dos Campos passou a abrir mais seu leque de ritmos e estilos musicais, muito também por conta de precisar ser versátil para aproveitar oportunidades de trabalho com projetos em diferentes segmentos da música. Marquinho da Luz conta durante seu relato um pouco do processo seletivo para entrar na equipe de músicos de um dos espetáculos do Cirque du Soleil. Ao fim dos testes da última etapa, no Canadá, ao ser escolhido, o responsável por definir o candidato vencedor disse que queria um baiano para a vaga. Ele não disse que queria um *nordestino* para a vaga.

O exemplo de Marquinho da Luz, diante dessa oportunidade de crescimento na carreira, representa bem uma situação onde é vantajoso para o musicista migrante adotar

sua identidade *nordestina*. Em maior ou menor intensidades essas negociações de identidades acontecem para todos, no caso de migrantes é comum que em dados momentos a identidade ligada à sua terra natal possa ser um diferencial benéfico para a situação. Passarinho, outro entrevistado, foi convidado para a primeira banda que participou em São José dos Campos logo que souberam que ele era de Recife e envolvido no Maracatu.

Observamos que já é difícil ter conhecimento de toda pluralidade de expressões culturais dentro do próprio estado, e isso se torna ainda mais complexo ao se referir a uma região, com diferentes estados juntos, no caso do Nordeste nove estados, a região brasileira com maior número de estados “juntados”. Ao mesmo tempo, do ponto de vista do Sudeste, há uma cultura musical nordestina imaginada e que, até certo, foi reforçada por ícones como Luiz Gonzaga. Portanto, em vez de reforçar discursos de homogeneidade do Nordeste se faz necessário o esforço em disseminar a heterogeneidade da região. E, ao que parece, os entrevistados têm contribuído para esse esforço no sentido de mostrar que cultura nordestina não é algo homogêneo.

Analisemos o relato de Nathalia Ferro, maranhense:

“(...) na verdade, o Maranhão ele é muito *meio* Norte, eu tô aqui falando pelo Nordeste mas o fato é que a gente também é muito influenciado pela música do Pará ali, a gente tá tal qual entendeu.”⁴⁷

A fala de Nathalia Ferro aponta um deslize inclusive das fronteiras entre regiões, dizendo que o Maranhão tem características fortes musicais ligadas ao estado do Pará, localizado na região Norte do Brasil. Sendo assim, a ideia de heterogeneidade entre os estados que compõem o Nordeste segue sendo afirmada por esses músicos, afinal, na Bahia, por exemplo, que fica muito distante do Pará, essas conexões culturais com o estado paraense não são evidentes. Ana Maria Carvalho, também maranhense, nascida em Cururu, cidade do interior, confirma essa proximidade com a cultura do estado vizinho. A seguir, um trecho inicial da entrevista com Ana onde ela começa a se apresentar. Vale a pena prestar atenção na riqueza de elementos que compõem sua

⁴⁷ Entrevista de Nathalia Ferro, concedida em 5 de novembro de 2018.

narrativa de influências em sua formação musical. Podemos observar que há o convívio entre o *popular* e o *erudito*, dualidade que é tão presente nos processos de formação da identidade nacional, no campo da música e ainda enraizada em tantos campos artísticos.

“Eu nasci no Maranhão, né, sou maranhense, numa cidade que chama Cururu. No norte do Maranhão, mais pro lado de Belém. Mas pra do Pará, sabe? E sou filha de brincantes né, trabalhadores e brincantes, toda minha família. É... meu pai ele era agricultor e ele era mestre de bumba-meu-boi, de tambor de crioula, de tamborinho... Tinha um tio, já da família da minha mãe que era saxofonista. Então, tinha tia que era cantora, então eu cresci nesse, nesse ambiente de muita, muita... muita informação cultural, é... tios compositores, então toda minha família vem né, tem essa base da cultura popular e até um pouco da erudita. De erudito porque um tempo desse, meu tio ele morreu muito cedo, esse saxofonista e me apagou a memória dele né. E aí essa coisa e eu falei, gente, eu sou uma pessoa que sou muito melódica né. Minhas composições têm muita melodia. E aí um dia assim pensando eu falei, gente de onde que vem isso? E eu lembrava que quando o meu tio estava lá tocando, eu lembro que eu pegava as partituras dele que voavam e trazia de volta e sempre ouvia muito ele tocar. Então isso está em mim também da infância, tanto como tambor de crioula, o bumba meu boi, o... sabe.. o cacuriá... mas tem todo esse lado né do... da... desse tio meu”.

O relato de Ana Maria, além de fortalecer a ideia de diversidade e pluralidade dentro do Nordeste, revela a mistura de influências extremamente populares com a referência erudita de seu tio. Essa informação abre as portas para discussões em torno do erudito e popular, campos tão polarizados em diferentes extremos no Brasil. Para Rocha (2013, p.46), “A modernidade assistiu ao surgimento das categorias “erudito” e “popular” como trincheiras simbólicas que serviram, durante muito tempo, para diferenciar a produção cultural consagrada daquela incapaz de dotar os seus consumidores dos signos de distinção tão preciosos em uma sociedade de crescente mobilidade e anonimato”. Essa dualidade está diretamente ligada a discussão entre *Alta Cultura* e *cultura comum*, propostas por Williams, desde o início dos Estudos Culturais. Desde os primeiros estudos sobre a formação musical brasileira é possível observar a defesa da cultura como a Alta Cultura, a valorização de obras eruditas. Chico Saraiva (2018) é defensor de que os campos erudito e popular, na música brasileira, deveriam se conversar mais e quebrar

barreiras, apesar das especificidades de cada campo, o erudito poderia absorver e abrir maior diálogo com o popular.

Raymond Williams combate à ideia de alta e baixa cultura assim como a do artista “salvador” da cultura “pura”, conceito que afasta a arte do trabalho, o artista a parte da sociedade. Williams, graduado em letras, imigrante, realizou um questionamento que foi essencial para o desenrolar dos estudos sociais, o significado da palavra cultura. Ele critica o emprego da palavra cultura na tradição romântica inglesa como uma compreensão conservadora, elitista e segregadora, uma *Cultura de Minoria*, ligada aos movimentos artísticos canonizados, semelhante ao ponto de vista de Almeida (1926)⁴⁸ sobre a música brasileira. Em oposição a esse posicionamento, Williams apresenta o conceito de *cultura em comum*, cultura como modo de vida, uma visão mais humanizada, abrangente e permeada pela sociedade, cultura como uma espécie de *cimento social* (CEVASCO, 2003). No capítulo três será explorada em mais detalhes o embate entre o erudito – Alta cultura – e o popular e na musicologia brasileira.

Atualmente, a musicologia brasileira e a sociedade em geral muito avançaram na valorização da cultura popular em relação ao período do primeiro livro citado de Almeida (A História da Música Brasileira, 1926). Durante o século XX, com a expansão da indústria cultural e a proliferação de gêneros musicais populares, o contexto e valores simbólicos em relação aos músicos e musicistas na sociedade se alteram, no entanto ainda é um mercado de trabalho pouco profissionalizado e de muita dificuldade para se estabelecer uma carreira e atingir segurança financeira. Muitas são as barreiras enfrentadas por quem decide atuar profissionalmente com música. Mais aspectos em torno do ser músico/musicista no Brasil, mais especificamente em São José dos Campos e discussões acerca da indústria cultural serão melhor exploradas no capítulo seguinte.

No trecho de entrevista que será apresentado a seguir é possível identificar novamente a reafirmação de diversidade de identidades e expressões artísticas entre nordestinos, assim como perceber um pouco da relação tensa do erudito/popular, no campo da música. Adriano Costa, assim como os outros entrevistados e entrevistadas, foge do padrão estereotipado de *músico nordestino* – de sertanejo, simples, que toca

⁴⁸ ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1926. Livro citado em outros momentos da tese. No capítulo seguinte serão desenvolvidas mais ideias envolvendo Renato Almeida e Heitor Villa-Lobos em importante momento para a produção artística brasileira.

músicas regionais e populares – discurso imagético, fruto da modernidade e seu desenrolar no Brasil, e desde então reproduzidos pela sociedade comumente. Nascido na Bahia, conta que desde criança ouvia seu pai, grande admirador de jazz e bossa nova, tocando.

“No meu caso, lá em casa meu pai era músico, ele desde criança... meus irmãos... sempre teve essa influência né... ver meu pai tocando... mas a gente começou mesmo a aprender música, teoria musical na banda. Bandinha de música, banda de interior né, sul da Bahia. (...) lá na Bahia é axé né, tá lá na rua, época de carnaval, verão... ir pra praia nos quiosques lá era só axé, forró também né, no meio do ano. Sempre essa época, essa época de músicas diferentes né. Mas só que dentro de casa já tinha a influência do jazz né, bossa nova, meu pai gostava. E sempre eu via a crítica do meu pai, sempre criticando a música lá da Bahia né. Mas a gente tem bastante contato com essa música instrumental dentro de casa. É o primeiro contato desde pequeno, desde criança eu lembro deles escutarem Frank Sinatra, Tom Jobim né, então essa influência da música do meu pai foi bem forte pra gente poder escolher também esse caminho da música.”⁴⁹

Essa fala ilustra novamente a diversidade de identidades e de expressões artísticas e culturais, tanto da Bahia como do *Nordeste*. Cada trajetória é única e suas identidades múltiplas, diferente da imagem disseminada e limitada de padrão do músico nordestino, do baião, do forró ou do axé.

Durante o período do mestrado tive a oportunidade de entrevistar Chico Saraiva, renomado compositor e violonista brasileiro, como uma entrevista complementar, capaz de elucidar certos pontos. Apesar de não ser nordestino, Chico, além de músico, é migrante e sua bela trajetória que passa por diferentes universos da música possibilita um vasto conhecimento e repertório musical brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro, Chico viveu a infância, a partir dos três anos, e a adolescência em Florianópolis (SC), onde começou a tocar violão clássico pela sorte de cair nas mãos de um “professor dedicado”. Aos 17 anos decidiu ir para Campinas fazer faculdade de Música Popular Brasileira na

⁴⁹ Entrevista de Adriano Costa, concedida em 11 de maio de 2018.

Unicamp, mesmo tendo passado também na prova preliminar de violão erudito em Porto Alegre.

No mesmo ano em que Chico lança seu primeiro CD já em Campinas, em 1999, instrumental e voltado ao violão de concerto, ao lado de dois colegas de faculdade que também se tornariam grandes nomes da música brasileira - José Nigro e Edu Ribeiro - forma também o grupo musical de pesquisa *A Barca*. Com *A Barca* Chico realizou expedições por muitas regiões do Brasil para aprofundar o contato com a música das culturas tradicionais brasileiras, muito ligadas à oralidade, e transformar esses aprendizados em shows. Chico Saraiva é portanto uma referência especial para discutir sobre muitas das questões abordadas na pesquisa.

Sobre suas experiências musicais no Nordeste, Chico relata:

“O Nordeste foi um caminho natural pra gente da *A Barca* atingir, foi natural a gente seguir nesse sentido até porque a gente sempre foi muito referenciado nas missões de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade e acabamos mais a frente, dez anos depois, em 2005, refazendo, com adaptações claro, esse percurso que originalmente transita exatamente ali, por Paraíba, enfim, a gente circulou sim, bem intensamente nesse ambiente onde tem uma riqueza de ritmos e uma variedade, só na Zona da Mata de Pernambuco, a quantidade de ritmos e manifestações que acontecem no plano musical é avassalador, é incrível, a gente não consegue elencar numa frase curta e nem pretendo aqui fazer isso. Mas a maneira como essa riqueza e essa expressão tão variada de tantas frentes, de tantas gestos de corpo e melodias, ritmos, timbres de instrumentos de percussão, ou de sopro também no caso de Pernambuco, onde isso é tão rico, tudo isso constitui traços do que a gente entende como... revelam pra gente, nos ajudam a desvendar a música brasileira, a alma mais profunda da música brasileira, que vem sendo a busca que acho todo músico, pelo menos eu me dedico a ter já há tanto tempo. Villa Lobos era uma figura que tentava iluminar essas conexões entre o universo da música escrita e a música que se alimenta dessa riqueza toda. E as vias por onde a gente pode conectar essas músicas são inúmeras, sei que esses meus irmãos migrantes do nordeste onde com os quais me encontro aqui em São Paulo me ensinaram mesmo antes de a gente ir, como o Mestre Ambrósio, os integrantes do Mestre Ambrósio, que são

meus contemporâneos e quem me trouxe primeiro essa percepção em encontros aqui em São Paulo. Então a dinâmica de trânsito dessas informações é bastante sofisticada e a forma como essa dinâmica atua no próprio desenvolvimento, o desenrolar né dos gêneros, o modo de tocar cada um dos instrumentos, o jeito de como cada cantador absorve traços que vêm de diferentes origens e tudo isso é muito efetivo quando a gente encontra com cada uma das pessoas e percebe no próprio fazer dessa pessoa um leque muito amplo de influências, que sem estar traduzido e processado e pela individualidade, pelo que tem de cada um, o que tem de mais profundo naquela pessoa que traz então a partir de todas experiências culturais e de vida mesmo musical que aquela pessoa teve então se traduz em uma nova experiência e se ressignifica, se atualiza e toda vez que essa pessoa dá o passo o mundo inteiro sai do lugar, como diz o Siba e numa pequena atualização aparentemente muito sutil se comparado com outros que acontecem no plano da música erudita contemporânea, mas muito efetiva pra organicidade pra dinâmica desse mundo, nos deixar mais próxima desse mundo, daquilo que a gente entende como a música brasileira, para além do que se possa entender de ser uma música nordestina, que vai tá sempre integrada a uma dinâmica muito ampla de trânsito de informações, não só no país, não só entre as várias regiões do país como também nas fronteiras latino-americanas ou mesmo sua ascendência que tem a marcada e sofrida conexão e contato entre os materiais de matriz europeia e os materiais de matriz africana”⁵⁰

A fala de Chico Saraiva revela dois pontos principais: a diversidade e pluralidade de expressões musicais presentes na região Nordeste; e a forte parcela das *experiências pessoais* de cada músico e cada musicista nos resultados de suas produções e performances musicais. Sobre a trajetória do músico:

“Então equacionar isso que é do pessoal e isso que é de uma região ou que caracterizam um tipo de música dá muito trabalho, a gente tem que cercar a questão por muitos lados para não correr o risco de ser simplificador, ser simplista e a nova geração faz isso quando chega e absorve, absorve o seu entorno e aquilo que está em contato, sem deixar de ser aquilo que tanto pelo plano pessoal, aquela pessoa tem como

⁵⁰ Entrevista de Chico Saraiva, concedida em 8 de fevereiro de 2019.

marca especial enquanto músico, quanto no plano da origem né possa ter como um músico que é proveniente de um estado nordestino.”

Como desfecho dessa parte do capítulo, para sintetizar várias das ideias apresentadas e seguir rompendo com a questão nacional (e regional) exponho um trecho de Renato Ortiz de Oliven (2013), em que diz:

“Quando escrevi ‘Cultura Brasileira e Identidade Nacional’ queria justamente romper com esta tradição intelectual que postulava a existência de uma essência que poderia ser descrita como raiz ou um algo a ser alcançado no futuro. Procurei trabalhar com a ideia que a identidade é uma construção simbólica que se faz em relação a um referente. Os referentes são múltiplos, étnicos, de gênero, regionais e, no caso que nos interessa, nacionais. Neste sentido, toda identidade é uma representação e não um dado concreto que pode ser elucidado ou descoberto, não existe identidade autêntica ou inautêntica, verdadeira ou falsa, mas representações do que seria um país e seus habitantes. Não há portanto o brasileiro, o francês, o americano, o japonês. Importa entender como as representações simbólicas dessas nacionalidades são construídas ao longo da história, qual o papel que desempenham nas disputas políticas ou nas formas de distinção sobre o que seria o Outro. Esta mudança conceitual encerra um movimento importante, passa-se da ‘essência’ à representação, do dado ao signo.”⁵¹

(ORTIZ, 2013, p.621)

A identidade nacional e as identidades regionais se mostram como conjuntos de valores que estarão sempre em disputa e abertos a negociações e apropriações que dependendo do contexto e de toda complexa rede de variáveis culturais se transformam e atualizam, mantendo também elementos que permanecem “enraizados” mas sempre com a possibilidade de novas mudanças. Isso vale para a ideia de uma identidade musical nordestina porque...

Tropicalismo, os novos movimentos e rompimentos

⁵¹ Entrevista de Chico Saraiva, concedida em 8 de fevereiro de 2019.

Albuquerque Jr. (1994) aponta o movimento do tropicalismo como um exemplo bem sucedido de expressão artística que conseguiu contribuir para o questionamento da identidade nordestina, conseguiu ampliar os horizontes e promover rompimentos.

Todo o conjunto de imagens e discursos construídos e acumulados durante décadas referente ao universo nordestino inclui alguns temas “regionais” de maior relevância: a decadência da sociedade açucareira, o cangaço, o coronelismo, a seca, a miséria, a migração e a saudade. Esses temas, que já eram presentes na literatura popular, nos discursos políticos, nas cantorias e desafios, foram *cristalizados* pelos romances da década de 1930 – como por exemplo *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, *A Bagaceira* (1928), de José Américo e *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz. Esses temas da seca, do sofrimento e do “folclórico” são regatados também na *música nordestina*. Segundo o autor (ALBUQUERQUE, 2016), grande parcela dos artistas nordestinos anteriores aos tropicalistas se apoiava em discursos e imagens que fortaleciam os estereótipos.

No campo da música, Albuquerque Jr. (1994) afirma que existem construções imagético-discursivas sedimentadas e reproduzidas sobre a *música nordestina*, assim como a imagem e constelações de sentido criadas sobre os músicos nordestinos. Uma das principais características é do Nordeste construído como *espaço da saudade*, do passado. O universo musical brasileiro se criou com íntima conexão com a exuberante natureza do país e a saudade e melancolia sentidas pelas “três raças tristes que nos formaram”, cada uma com suas saudades;

Em dois sentidos o *Nordeste* passa a ser referenciado como terra da saudade. Em primeiro por conta da saudade do tempo em que a região prosperava no período em que o mercado era favorável aos engenhos de açúcar. A partir da década de 1930 a região reafirma a ligação com a saudade, agora sentida pelos “milhares de homens pobres, do campo, que foram obrigados a deixar seu local de nascimento, suas terras, para migrarem em direção Sul, notadamente São Paulo e Rio de Janeiro, para onde iam em busca de empregos, na pujante agricultura comercial, mas, principalmente, no parque industrial que, a partir da Primeira Guerra, se desenvolve aceleradamente” (ALBUQUERQUE JR., 1994, p. 214).

É na década de 1940 que surge para o Brasil Luiz Gonzaga, principal nome responsável pela consagração da *música nordestina*. A rádio era o maior meio de

comunicação de massas de 1943 em diante se rendeu às graças do *baião*. Em 1946 Luiz Gonzaga lança a música “Baião” (Eu vou mostrar pra vocês como se dança o baião / E quem quiser aprender é favor presta atenção) e o baião se torna o ritmo de maior sucesso nas rádios representando também uma música nacional popular, brasileira, de ritmo dançante que veio para substituir os gêneros de salão importados (ALBUQUERQUE JR. 1994). Em pouco tempo Luiz Gonzaga passa a ser considerado pela mídia e para grande parcela da população brasileira o “rei do baião” ou “criador da música nordestina”. Sanfoneiro habilidoso que espalhou dezenas de sucessos pelo país tinha o conteúdo de grande parte das canções⁵² dirigidas aos migrantes nordestinos e a seca do sertão como tema central. As músicas de Gonzaga se tornam grandes sucessos nas rádios, no momento auge desse veículo como comunicador de massas, como um dos principais recursos do Estado para construir a integração nacional e encurtar as distâncias entre as regiões do país, colaborando para a imagem da nação, de unidade.

Além da música, o sotaque e as expressões de Luiz Gonzaga em entrevistas e letras colaboravam também para a construção das imagens e discursos que representam o *Nordeste*. O sotaque pode soar como familiar e aproximar o interlocutor ou também provocar estranhamento e afastá-lo. Uma das primeiras características de identificação e de estereótipo, o sotaque “revela o estranho” que normalmente passa a ser enquadrado em um conjunto de ideias preconceituosamente sedimentadas.

Luiz Gonzaga emplacou muitas músicas de sucesso nesse período e suas letras, escritas com diferentes parceiros se dirigiam principalmente aos migrantes nordestinos evocando os temas regionais mencionados a pouco. Rio de Janeiro e São Paulo eram os polos artísticos nacionais. As gravadoras e rádios de maior expressão, assim como casa de shows se concentravam nas duas cidades do Sudeste. Sendo assim, se tornaram destino da maioria dos músicos e musicistas que se atiravam na busca de oportunidades para alavancar a carreira.

Chico Saraiva comentou na entrevista sobre a expressão *música nordestina* e Luiz Gonzaga:

⁵² Luiz Gonzaga teve dois compositores parceiros com os quais escreveu a maior parte de suas canções, são eles Humberto Teixeira e José Dantas.

“É o que traz tanta gente, há tanto tempo, para o eixo Rio-São Paulo, a começar, em se tratando de *música nordestina*, o próprio Luiz Gonzaga né. Então essa dinâmica que traduz, vamos dizer assim o próprio empuxo para a realização da carreira artística né, a articulação que a gente tem que ter para conseguir a visibilidade diante dos discos que vão sendo produzidos, isso tudo nos traz pro centro do país. No caso do Luiz Gonzaga, ainda no tempo da rádio, isso já era bastante marcante né e muito importante para a propagação como a que teve naquele momento. Que foi o momento germinal para essa expressão da *música nordestina*. Ele como que inaugurou no plano fonográfico através da visibilidade que a rádio tinha naquele instante essa sensação que a gente tem quando escuta o então baião, que foi uma música por exemplo forjada que explica como se dança né “Eu vou contar pra vocês como se dança o baião”, ele realmente é um cara inaugural nesse sentido”⁵³

Albuquerque Jr (1994) aponta Luiz Gonzaga como o criador da representação da música nordestina. Motivado por um artista que conheceu na Rádio Nacional, Gonzaga passa a se apresentar com indumentárias que remetem ao Nordeste desde seu primeiro disco, uma roupa de vaqueiro nordestino e chapéu de couro como os usados pelos cangaceiros. O baião e suas variações ocupam o vazio que tínhamos para uma música nacional dançante, lembrando o período brasileiro de busca pelo nacional e inclusive utilizando muito o rádio como meio de disseminar o sentimento de unicidade entre brasileiros.

A disseminação midiática em larga escala difundiu os temas regionais e rotulou a trajetória e perfil dos migrantes nordestinos. Mesmo não podendo descartar a motivação econômica como influência na decisão migratória, é preciso considerar o migrante como ativo diante de suas escolhas e decisões. Segundo Magalhães (2015), estruturas econômicas, históricas e sociais não são suficientes para explicar e simplificar os fluxos migratórios.

Se tornando a representação maior do músico nordestino, Luiz Gonzaga com sua vestimenta até exageradamente sertaneja passa a ser o símbolo do “nordestino”, uma simplificação imagética-discursiva, “uma classificação capaz de unificar um tipo humano que habita toda a região” (TROTТА, 2012, p.156). O trio de sanfona, triângulo e zabumba

⁵³ Entrevista concedida por Chico Saraiva dia 8 de fevereiro de 2019.

se torna quase que sinônimo de música nordestina nas construções estereotipadas que se formavam. Trotta (2012) aponta nas músicas de Luiz Gonzaga relações entre a identidade nordestina e características de masculinidade e valentia. O cangaceiro, o vaqueiro, o jagunço, o coronel, o explorado, todos têm em comum a característica de “macheza”. Um homem de costumes rústicos, patriarca, viril, que suporta as adversidades do sertão, aguenta a pobreza, a fome, a violência e a exploração. O baião é associado então ao som do subdesenvolvido. Albuquerque Jr. (1994, p. 219) completa, “essa proliferação discursiva em torno do baião doma a sua diferença, institui-lhe um lugar.”

O estereótipo tão disseminado em referência aos migrantes das décadas de 1930 e 1940 míngua dimensões subjetivas que estão envolvidas nos processos de migração e gera conflitos entre os migrantes e os “nativos”. A sociedade receptora costuma não aceitar a permanência dos migrantes como definitiva, no caso do Sudeste, os nordestinos foram sempre tidos como os “de fora”, à margem dos benefícios sociais. Fica a ideia de que após terem servidos de mão de obra, deveriam voltar às suas terras, quando na verdade depois de estabelecido um fluxo migratório, dificilmente ele será revertido (MAGALHÃES, 2015).

Razões pessoais e únicas impulsionam a decisão de migrar e de permanecer ou não no novo destino (MAGALHÃES, 2015). Generalizar e afirmar que a orientação de escolhas dos migrantes nordestinos para São Paulo, assim como dos musicistas entrevistados para São José dos Campos, foi estritamente financeira seria reafirmar o estereótipo de papel de submissão e esvaziar os significados mais profundos desse fenômeno. Segundo Magalhães (2015, p.100) “Nos estudos migratórios, são muitas as variáveis que interferem e explicam os movimentos entre lugares. Podemos destacar algumas delas: geração, classe social, família, gênero, idade, língua, educação e religião; além de outros assuntos que recentemente passaram a receber mais atenção dos pesquisadores, tais como orientação sexual.”

Surge então o movimento tropicalista, na década de 1960, um grupo que reunia artistas de diferentes frentes em um caldeirão cultural que misturava manifestações tradicionais com cultura pop, propondo inovações radicais na linguagem e estética. Estavam envolvidos grandes nomes do teatro, cinema, poesia e artes plásticas, mas foi na música que o movimento eclodiu, em 1967, tendo como marco o Terceiro Festival de

Música Brasileira, organizado pela TV Record e principais personagens Gilberto Gil, Os Mutantes - Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias - e Caetano Veloso.

Para Albuquerque Jr. (1994) o Tropicalismo ajuda a pensar no rompimento da cultura como nacional ou regional. Ao não representar o nordestino no sentido consagrado, o Tropicalismo propõe novos olhares para a região e para a diversidade entre nordestinos. “É preciso que a invenção do Nordeste deixe de ser uma questão adormecida, para voltar a ser resposta, em nome do amor à vida que ainda é possível, em nome do amor aos homens, que ainda nos deixa em dúvida, certos de que não há nada mais inumano que a certeza, parente da morte. Se a vida é amiga da arte, é possível com arte inventarmos outros Nordestes que signifiquem a supressão de clausuras desta grande prisão que são as fronteiras” (ALBUQUERQUE JR, 1994, p.469). O que é chamado de *cultura nordestina* é historicamente datado.

Albuquerque Jr. (1994) sugere que é preciso mostrar novas formas para ser *nordestino*. No artigo *Vede Sertão, verdes sertões: Cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas*, Albuquerque Jr. (2016) aponta artistas e pensadores que rompem com as imagens clichês que por tanto tempo representaram a natureza e a realidade nordestinas.

“Um discurso de distanciamento crítico em relação às imagens e discursos que sustentam a ideia de região Nordeste emerge, inclusive, elaborado por intelectuais que não tendo nascido na região e vindo para nela trabalhar, têm condições subjetivas de se distanciarem das formulações regionalistas. Livros como *Elegia para uma Re(li)gião* do economista Francisco de Oliveira, publicado em 1977, *A questão Nordeste* do sociólogo Silvio Maranhão e *O regionalismo nordestino* da historiadora Rosa Maria Godoy Silveira, publicados em 1984, *O Nordeste e a questão regional* do geógrafo Manuel Correia de Andrade, publicado em 1988, *O mito da necessidade: discurso e prática do regionalismo nordestino*, da socióloga Iná de Castro e *O que faz ser nordestino?* da socióloga Maura Penna, publicados em 1992, se constituem em importantes contribuições para o afastamento crítico em relação ao discurso regionalista nordestino.”

(ALBUQUERQUE JR. 2016, p,8)

As trajetórias e produções musicais dos entrevistados apontam para esse caminho, representam a diversidade e pluralidade entre musicistas nordestinos e nordestinas. Não se trata de definir a “verdadeira representação do Nordeste”, a interpretação correta, mas de tentar entender a formação e reprodução dessa tradição inventada em torno do *Nordeste* e como ela opera, seja fora ou dentro de suas fronteiras (ALBUQUERQUE JR., 1994, p.92). Precisamos nos deslocar desses mecanismos engessados. Para que cada vez mais a sociedade se desligue de discursos regionalistas e generalistas sobre Nordeste e nordestinos, me parece que um dos melhores caminhos é difundir a pluralidade e a diversidade real dessa região e seus estados. Os entrevistados nesta pesquisa naturalmente reforçam a pluralidade musical além do Nordeste do baião e da seca.

Um ponto que podemos começar citando entre os entrevistados e que os distância do estereótipo de musicistas nordestinos é a pouca menção a Luiz Gonzaga durante os relatos, apenas Ana Maria Carvalho e Nathalia Ferro o mencionaram. Curiosamente são justamente as duas que se disseram muito influenciadas pela região Norte, fato que colabora ainda para o deslocamento do que é comumente assumido como *nordestinidade*.

Jackson Ricarte é do sertão cearense e toca viola caipira, instrumento difundido principalmente no interior de São Paulo e em estados do Centro-Oeste, presente também em algumas regiões do Sul. Esse fato por si só já rompe com a tradição inventada em torno de músicos nordestinos, afinal suas maiores referências e inspirações, que motivaram o aprendizado do instrumento quando mais novo, foram Almir Sater (MS) e Sérgio Reis (SP), impulsionados pela novela *Pantanal* de 1990 na TV Globo. Sobre sua produção artística, o compositor explica que na forma de cantar e nos fraseados da viola muitas vezes é possível perceber elementos do *universo nordestino*, mas o resultado é consequência de misturas, da trajetória e bagagem de sua carreira.

Um trecho da fala de Passarinho apresentada no capítulo anterior ⁵⁴, o baterista indica a tendência atual de misturar gêneros tradicionais a elementos da cultura pop e urbana. Passarinho afirma que compositores e compositoras nordestinas tem buscado essa releitura de ritmos da cultura popular alinhados a novidades contemporâneas. Para Mendonça (2007 p. 1) “As culturas urbanas contemporâneas são moldadas pelo impacto

⁵⁴ Trecho apresentado na página 15.

de fluxos transculturais e de processos de transformação das formas de relacionamento com as tradições”.

Interessante pensar que essa não é uma tendência inédita, a mesma característica de misturas entre o tradicional e o popular urbano pode ser atribuída a geração de nordestinos que se destacou a partir dos festivais da década de 1960 e que gravaram seus LPs de sucesso em 1970, como Caetano Veloso, Alceu Valença, Geraldo Azevedo ou Fagner. Segundo Saraiva (2014 p. 6) “Os artistas oriundos do Nordeste (na década de 70) trazem uma nova roupagem para a *MPB*, eles têm grande influência de cantores já consagrados como Luiz Gonzaga, mas com um diferencial: a trajetória de vida. A maioria desses artistas pertencia a classe média urbana, quase todos com formação universitária”.

Nathalia Ferro mostra um olhar semelhante sobre a cena paulistana e novos artistas que vêm ganhando destaque em São Paulo. Em um trecho de sua entrevista reflete sobre esses movimentos e misturas que acontecem no cenário paulistano e envolve muitos artistas nordestinos:

“Eu cheguei aqui em São Paulo em um momento em que a música, o nicho musical do qual eu faço parte estava bebendo diretamente das fontes do meu estado. Entendeu? Então assim, se tu for observar a maioria dos trabalhos que tão aí fazendo... fazendo frente na cena underground mais top de São Paulo, a gente tem o Kiko Dinucci com a Juçara Marçal e tem também a Elza, eles bebem referências ali da Fanti Ashanti ⁵⁵, do Pai Euclides, sabe? Tem muita gente que tá aí utilizando células de Tambor de Criola pra fazer música. O próprio CD do *Instituto*, na primeira faixa eles falam do tambor de criola, e, e... tocam algo ali parecido. É... mas fora o estado do Maranhão eu notei que a música tava muito imbuída desse caráter afrodescendente, sabe, que é uma coisa que.. é isso é minha base, minha base musical é daí desse lugar, percussivo, tradicional, ancestral, entendeu? E aí quando eu cheguei tava rolando era isso, aqui em São Paulo, né. Tava rolando que a maior parte dos artistas tavam de olha na musicalidade dos terreiros (...) Então assim, eu notei que realmente a cidade começou a se inflamar de uma forma que esses anseios das minorias, eles começaram a ficar muito evidentes, sabe... então de repente começou a explodir mesmo o rap, começou a explodir

⁵⁵ Conhecida casa de Candomblé e Tambor de Minas de São Luís (MA).

mesmo o funk, começou a explodir mesmo as músicas de terreiro, sabe, a galera começou a aparecer nesses corpos tanto de artistas paulistanos quanto nos nordestes, dos nordestinos que tão aqui fazendo música.”⁵⁶

A seguir a cantora afirma o desejo de incorporar mais diretamente ritmos da cultura tradicional do Maranhão, de matrizes afrodescendentes. Nathalia em sua fala tange também a visão do nordestino como o “outro”, o “exótico”, reforçando sua posição além dos estereótipos e motivada a passar adiante a ideia de outros *nordestes*. Um lugar do Nordeste que vem sendo descoberto.

“E aí eu não me senti estranha, não me senti estranha. Mas por outro lado fico no anseio de talvez resgatar na minha música ou experimentar alguma coisa que seja originalmente do meu estado, porque é isso, se o Kiko Dinucci pode fazer né, no som dele, e pode porque é brasileiro, porque deve né, porque música tem é que fazer. Eu acho que tem é que fazer... eu também posso fazer porque eu sei e eu tava lá dentro. Eu nasci e me criei lá entendeu... então me dá uma vontade maior de trazer isso pra cá porque a gente chega meio estrangeiro, a gente fica meio achando que não vai ser compreendido, que não vai ser entendido. Só que para longe do exotismo, que também existe, de tu chegar e a galera ficar “Nossa, você é um papagaio diferente”. Sabe, “Fala umas palavra nova”, né? Fora desse lugar que eu acho um pouco enfadonho, (...) De realmente poder ser uma linguagem que chega nas pessoas, sabe. Então assim, só pra figurar eu olhei o show da Ana Flor, da filha do Tião Carvalho, que tem a resistência lá do Morro do Querosene, o grupo Cupuaçu. E aí o Tião é uma figura do Maranhão né, é uma figura que é reconhecida no Maranhão, aqui em São Paulo também, mas a filha dele não é nascida no Maranhão, é nascida em São Paulo, lá no Morro. E cara, eu olhei ela fazendo um show um dia desses e eu fiquei emocionada, sabe. Eu fiquei profundamente tocada e me sentindo muito representada porque o fato é que ela conseguiu colocar como maranhense que é, porque o pai é maranhense, ela vai pra lá todo ano, ela é maranhense. Ela toca bumba-meu-boi, ela é maranhense. Mas o fato é que quando eu olhei ela trazer com tanta propriedade e ao mesmo tempo com tanta porosidade pra um show de banda, sabe, uma música dançante e tudo mais, tantas referências puríssimas do meu estado, e a galera curtindo e ouvindo,

⁵⁶ Entrevista de Nathalia Ferro, concedida em 5 de novembro de 2018.

Nossa Senhora, existe um lugar aí na música pra esse, pra esse estado que num tinha sido até então descoberto né no Nordeste.”⁵⁷

Nathalia diz que esses recortes de seu estado natal vêm sendo descobertos agora porque segundo ela os dois nomes de maior expressão nacional, originais da capital maranhense são a Tribo de Jah – banda de reggae – e o cantor Zeca Baleiro – compositor ligado ao universo da MPB. Fatos que também vão de encontro à imagem de diversidade cultural nordestina que o conjunto dos entrevistados representa.

Os entrevistados conterrâneos de estado de Luiz Gonzaga, ou seja, pernambucanos, não relataram nenhuma experiência musical ligada ao baião. Passarinho, em seu mais recente projeto mistura a música brega, como elemento nordestino, a influências internacionais urbanas como o Reggae e o Dub. Podemos então confirmar a tendência de movimentos contemporâneos musicais de misturar características resgatadas de culturas tradicionais alinhadas a gêneros difundidos pela indústria cultural, resultando em novas linguagens, característica que aproxima esses novos movimentos a proposta tropicalista.

Leano é cearense e toca saxofone. Sua formação no instrumento foi muito ligada ao jazz e música europeia de orquestras. No entanto afirma que o baião sempre esteve presente na sua escuta, principalmente antes de aprofundar seus estudos no campo instrumental, mas mesmo assim se refere ao gênero como uma paisagem sonora de sua lembrança de Fortaleza. Sendo assim, em sua produção artística além da banda do CTA, ele mistura o baião à sua linguagem instrumental.

“Mas eu escutei bastante o baião né, principalmente... e na música instrumental tenho composição que é nesse ritmo né... do baião, que é muito lá da minha área, foi muito presente na minha vida né. Essa parte do junino, do folclórico, do baião... é, tem muito isso em mim também, então apesar de não estar sempre ouvindo mais, mas ainda é bem presente.”

As misturas de influências e a trajetória individual de cada migrante criam uma nova identidade musical, que não está nem na raiz de sua origem nem totalmente nas novas influências adquiridas, está em outro lugar, híbrido, que carrega todos os sentidos.

⁵⁷ Entrevista de Nathalia Ferro, concedida em 5 de novembro de 2018.

Sobre essas misturas entre o que é tradicional de sua terra natal e o que é adquirido ao longo da trajetória pessoal e musical de cada um, Chico Saraiva comenta sobre o compositor, cantor e violonista paraibano Chico Cesar.

“O jeito do Chico Cesar tocar violão que eu vi outro dia, que é meu parceiro, eu sou atento a isso há muito tempo. Aquilo tem um background que remete diretamente a tradição nordestina e dialoga. Há quanto tempo o Chico tá aqui? Ele tá aqui na batalha já há muito tempo, uma grande estrela, um grande músico que veio e fez sua carreira. E esse processo de vir a fazer sua carreira faz parte da música dele, universaliza aquelas informações que tem sim uma origem muito marcadamente nordestina, no caso dele. Cada artista deve ser olhado pelo artista que é. Se a gente for falar de Elomar, posso falar horas sobre isso, o Roberto Mendes, horas, eu tenho mil... na geração tá todo mundo aí, na batalha (...) o que a gente não pode perder de vista é que a música é sempre filtrada pelos atributos pessoais daquela pessoa e do músico que tá executando né, então vai acontecer sempre de uma maneira específica, mesmo que contraditoriamente ela esteja tocando um forró. ou esteja tocando um baião, xote, que também a gente nunca sabe definir com tanta propriedade por que é complexo, são gêneros que são marcados por essa marca da tradição oral que é sempre, que obedece uma dinâmica sempre complexa.”⁵⁸

Assim como no Tropicalismo, muitos dos musicistas e das musicistas nordestinos das novas gerações, inclusive os entrevistados que participaram dessa pesquisa dão à fala nordestina outro lugar. Esse novo lugar é muito mais diverso e distante do espetáculo de miséria e carência primitiva expressado na dualidade sertão/cidade grande, tão difundido até antes do movimento da Tropicália. A produção tropicalista vai na contramão da estratégia do discurso regionalista, além do folclórico como pitoresco, contra a reprodução da hierarquia de saberes e poderes (ALBUQUERQUE JR., 1994). Neste período o debate sobre o nacional e o regional continua, recolocado em novos termos. O Estado continua tendo papel importante na propagação do sentimento nacional, agora evocando a diversidade como qualidade, em busca de promover o progresso e manter

⁵⁸ Entrevista de Chico Saraiva, concedida em 8 de fevereiro de 2019.

acesa a memória nacional. Para Durval Munis Albuquerque Jr. (1994, p.300), “o Nordeste não surge de um trabalho de recuperação da memória, mas de sua destruição”.

Ortiz (2013) sintetiza em um parágrafo algumas das identidades gestadas sobre o brasileiro e a busca pela identidade nacional de alguns pensadores.

Eu havia dito que a literatura sobre as nacionalidades transforma-se numa espécie de senso comum do qual poucos desconfiam, sua autoridade parece incontestável. Os pensadores brasileiros retomam esta aparência de verdade para descrever nosso caráter particular. Sérgio Buarque de Holanda dirá que o brasileiro é “aventureiro”, “inclinado à desordem”, “inquieto e desordenado”, “cordial”; Cassiano Ricardo prefere outras qualidades: “bondade”, “individualismo”, “mais emotivo”, “detesta a violência”; Fernando Azevedo privilegia a “afetividade”, a “irracionalidade”, a “imaginação”, a “tolerância”. Não é minha intenção fazer a crítica a este tipo de abordagem, outros a fizeram. Sublinho apenas, elas partem da mesma suposição: “o” brasileiro. Não se duvida de sua existência, ele é um ser, é possível captar sua essência. O uso do artigo “o” definido no singular é expressivo, corresponde a inteireza da totalidade que se quer apreender.”

(ORTIZ, 2013, p. 621)

As ideologias sobre o caráter nacional brasileiro que enfatizavam a dificuldade de construir uma verdadeira cultura no Brasil devido à miscigenação racial, cedem lugar a posições que frisam a ideia de que no Brasil haveria uma "democracia racial", a diversidade é abraçada (Ortiz, 2013). No debate cultural do Brasil dos anos 1960 havia um dilema entre o nacional e o internacional. Muitos artistas e intelectuais tomavam partido ao dizer por exemplo que adquirir um produto importado seria consumir valores inautênticos da brasilidade. Houve por exemplo a Marcha Contra a Guitarra Elétrica, em 1967, como a negação da música americana e globalizada que chegava com força nas rádios no país e através de discos. Havia um embate entre a MPB e a Jovem Guarda. Grandes nomes participaram dessa manifestação, nomes que estariam defendendo a música brasileira, como Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, MPB4 e até Gilberto Gil, que seria imprescindível para a Tropicália, momento logo na sequência em que tudo isso se mistura e se atualiza. Muitos dos artistas da Marcha, em produções próprias nos anos seguintes, passam a incorporar a guitarra e linguagens musicais

importadas, rompendo com a resistência a mudanças do momento. Vale notar nesse momento que quem participou da Marcha Contra a Guitarra Elétrica defendia a construção de uma identidade musical brasileira, contra o colonialismo e a influência do mercado norte americano, por outro lado essa posição carregava um certo tom preconceituoso com a produção massificada que atingia populações periféricas e camadas mais pobres. Pouco tempo depois a Tropicália viria misturar as diversas influências em prol de uma nova estética musical, rompendo barreiras.

Caetano Veloso, baiano, um dos principais nomes do movimento, grava em 1967 e lança no início do ano seguinte o disco *Caetano Veloso* que inicia com a música *Tropicália* como primeira faixa do Lado A. A letra expressa toda a mistura de elementos do arcabouço cultural brasileiro e retrata o momento de transição vivido no país.

*Sobre a cabeça os aviões / Sob os meus pés, os caminhões / Aponta
contra os chapadões, meu nariz*

*Eu organizo o movimento / Eu oriento o carnaval / Eu inauguro o
monumento no planalto central do país*

Viva a bossa, sa, as / Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça

*O monumento é de papel crepom e prata / Os olhos verdes da mulata
/A cabeleira esconde atrás da verde mata o luar do sertão*

*O monumento não tem porta / A entrada é uma rua antiga, estreita e
torta / E no joelho uma criança sorridente, feia e morta, estende a mão*

Viva a mata, ta, ta / Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

*No pátio interno há uma piscina / Com água azul de Amaralina /
Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis*

*Na mão direita tem uma roseira / Autenticando eterna primavera / E no
jardim os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis*

Viva Maria, ia, ia / Viva a Bahia, ia, ia, ia, ia

*No pulso esquerdo o bang-bang / Em suas veias corre muito pouco
sangue / Mas seu coração balança a um samba de tamborim*

*Emite acordes dissonantes / Pelos cinco mil alto-falantes / Senhoras e
senhores ele põe os olhos grandes sobre mim*

Viva Iracema, ma, ma / Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

*Domingo é o fino-da-bossa / Segunda-feira está na fossa / Terça-feira
vai à roça*

*Porém, o monumento é bem moderno / Não disse nada do modelo do
meu terno / Que tudo mais vá pro inferno, meu bem, que tudo mais vá
pro inferno, meu bem*

Viva a banda, da, da / Carmen Miranda, da, da, da da.

Marquinho da Luz, também baiano, entrevistado que mora atualmente em São José dos Campos é um exemplo claro dessa globalização de significados e valores. Descoberto para o processo de seleção do Cirque du Soleil através de vídeos no youtube, o percussionista realiza atualmente turnês com a rede circense pelo mundo todo ao lado de uma equipe totalmente internacional, onde mistura elementos percussivos do universo baiano à linguagem musical do espetáculo, que se chama *OVO*. Ao longo de sua entrevista Marquinho afirma que abriu seu leque de ritmos e gêneros desde sua mudança para São José dos Campos, mas que “Sempre com um pezinho na essência” que acha importante para sua musicalidade.

Essa apropriação de elementos tradicionais de seus estados de origem por parte de artistas nordestinos contemporâneos não deve ser aproximada a ideia de conservação de valores regionais e tradicionais do Manifesto Regionalista de Freyre em 1926. A utilização de elementos tradicionais é atualizada e misturada com diferentes vertentes, frutos da trajetória de cada músico e musicista. Não se apresentando como o lugar do pitoresco, mas o lugar do atual, da tendência. O resgate e atualização de sentidos funcionam como dispositivo de transformação imagético-discursiva acerca de *Nordeste e música nordestina*.

Segundo Janete Rodrigues (2009) “os diversos Nordeste rurais e urbanos de hoje se encontram integrados aos contextos nacional e mundial por modernos sistemas de comunicação e informação capazes de estabelecer padrões locais, nacionais e globais de

comportamentos, valores culturais e regras sociais que intervêm nos processos de transformações identitárias culturais das sociedades nordestinas atuais mediante enfrentamentos e jogos de negociações nas construções dessas identidades. Porém, nos questionamentos sobre as cristalizações observadas acerca desses estereótipos identitários no contexto atual acerca do Nordeste e dos nordestinos, é importante considerarmos que vivemos um momento marcado pelas dinâmicas e fragmentações das identitárias culturais locais, nacionais e globais onde se fundem aquilo que é da ordem do local e do global. Não obstante, não devemos esquecer que as novas realidades socioculturais se processam não apenas sob os comandos das mídias hoje, mas em presença de inúmeras interações entre os diversos campos participantes nos processos constitutivos de identidades contemporâneas e que as mídias se apresentam apenas como uma instância que intera tais processos” (RODRIGUES, 2009, p. 11).

As novas expressões artísticas de origem nordestina estão sendo produzidas e circuladas em grande escala, é preciso seguir a ressignificação dos discursos e paisagens do Nordeste para que os questionamentos cheguem a parcelas maiores da população e aos meios de comunicação em massa para o rompimento com os estereótipos.

4.3 INDÚSTRIA CULTURAL E MUSICISTAS NORDESTINOS E NORDESTINAS EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

E os músicos, ou musicistas, quem são? Ou melhor, como é ser musicista⁵⁹ no Brasil? E como é ser musicista nordestino em São José dos Campos? Este capítulo investigará tais perguntas relacionando o mercado de trabalho, o desenvolvimento da indústria cultural e do campo musical no Brasil e especificamente sobre características na cidade em questão.

O capítulo se concentra em dois principais temas: a) Apresentação de breve panorama de ideias em torno do desenvolvimento do mercado da música no Brasil e suas conexões sociais e econômicas em cada contexto; b) Problemática da indústria

⁵⁹ Apesar de já ter utilizado o termo *musicista* ao longo do trabalho, vale aqui ressaltar nesse momento a importância que vejo no uso dessa palavra. Musicista, ao contrário do que muitos pensam, não é o substantivo feminino de *músico* e sim uma palavra que pode descrever qualquer pessoa que produz música de alguma forma, independentemente do gênero, que toque instrumentos ou cante. Sabendo que *músico* é uma palavra que se refere somente ao universo masculino, torna-se importante o reforço pela utilização do termo *musicista* em seu lugar quando conveniente.

cultural e dificuldades da carreira musical profissional no país. Os assuntos estarão em contínuo diálogo com os relatos dos entrevistados e entrevistadas para relacionar as questões expostas ao contexto de nordestinos que vivem em São José dos Campos.

Para introduzir os temas que serão discutidos, uma frase contida no livro *Música O nacional e o popular na cultura brasileira*, de Enio Squeff e José Miguel Wisnik sobre o papel de musicistas na sociedade brasileira: “A profissão de músico sempre esteve relacionada com a função artesanal menos considerada, ou, se quiserem, manual. No Brasil houve sempre uma relação íntima entre o trabalho servil, realizado a partir da habilidade manual, e a atividade musical” (SQUEFF, WISNIK, 1982, p. 110). E seguem “Na literatura brasileira e portuguesa, os personagens quando muito tocam um instrumento. Fazem da música uma atividade de lazer prazerosa. Já se mencionou a viúva do Memorial de Aires, de Machado de Assis, que tocava ‘Wagner ao piano’. Haveria talvez que relembrar todo o resto, em que os músicos quando muito não passam de personagens secundários” (SQUEFF, WISNIK, 1982, p. 110).

Há um curioso paralelo, que poderia ter dado outro rumo para o setor musical no país, D. Pedro I foi compositor, teve no Hino da Independência talvez sua peça de maior reconhecimento. Críticos afirmam que o imperador tinha talento, poucos países tiveram governantes importantes que fosses musicistas. No entanto, mesmo os compositores e músicos favoritos de D. Pedro I, como José Maurício ou Marcos Portugal morreram na miséria. Portanto, historicamente, é uma herança cultural brasileira desvalorizar a profissão de músico, carreira que segue marginalizada. Durante os primeiros séculos, após a colonização, no Brasil, a música admirada era a que era feita na Europa, os *clássicos*, compositores renomados do velho continente, restava aos brasileiros a mera tentativa de fazer uma cópia malfeita. Estaríamos ainda em busca de uma música *verdadeira, pura*.

Aproveitando o autor citado por Wisnik e Squeff, há outro interessante conto de Machado de Assis, publicado no periódico *A Estação*, em 1883, no Rio de Janeiro, sendo assim, durante o período em que o Brasil ainda era Império de Portugal. Antes de apresentar o conto e analisar alguns aspectos e recortes específicos é preciso ter cuidado e não comparar duas épocas e contextos diferentes. O texto de Machado de Assis está sendo citado para refletir sobre costumes e visões da sociedade que já permeavam desde

o século XIX. O nome do conto é *Um homem célebre*⁶⁰, trata de Pestana, um pianista encantado pelos clássicos como Mozart, Beethoven e Bach que sonha em compor uma peça a altura de suas inspirações mas que só consegue compor polcas, ritmo popular, também importado, da época que ao chegar no Brasil ganhou grande notoriedade embalando sucessos em bailes e saraus, porém visto como menos sofisticado, havendo certo preconceito por conta de membros de classes mais elitistas e conservadoras. Apesar da insatisfação do compositor, suas polcas são muito tocadas e a sociedade reconhece em Pestana um grande compositor de polcas.

Machado de Assis, muito sensível aos contextos da sociedade brasileira, consegue nesse conto abordar diferentes dilemas que seriam questionados ao longo do desenvolvimento da musicologia no país. Uma das questões é o embate entre o campo erudito e o popular na música brasileira, onde o protagonista enxerga nos clássicos o verdadeiro valor artístico da música e não no ritmo popular da polca.

“Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de ideia: ele corria ao piano para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão: a ideia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart: mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se acaso uma ideia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça: mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano.

Duas, três, quatro horas. Depois das quatro foi dormir; estava cansado, desanimado, morto; tinha que dar lições no dia seguinte.”

(ASSIS, 1883, p.)

Em seguida:

⁶⁰ O conto está disponível como anexo ao fim do trabalho.

“De repente:

- Espera aí.

Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios.”

(ASSIS, 1883, p.)

Outra perspectiva que pode ser adotada para analisar o conto é a do papel do mercado em relação ao compositor. O mercado pede por sucessos, pelo que o público quer ouvir, não necessariamente dando a devida atenção aos anseios dos musicistas nem se preocupando propriamente em relação a qualidade da música. Mesmo que historicamente ainda antes da formação de um mercado musical de fato no Brasil, o editor que encomenda boa parte das composições de Pestana pode ser uma representação da posição da logística de mercado. É inclusive ele quem dá o nome às composições de Pestana, buscando sempre um título mais *vendável*.

“Em pouco tempo estava a polca feita. Corrigiu ainda alguns pontos, quando voltou para jantar: mas já a cantarolava, andando, na rua. Gostou dela; na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação. Dois dias depois, foi levá-la ao editor das outras polcas suas, que andariam já por umas trinta. O editor achou-a linda.

— Vai fazer grande efeito.

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: Pingos de Sol. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade, ou por alusão a algum sucesso do dia, — ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: A Lei de 28 de Setembro, ou Candongas Não Fazem Festa.

— Mas que quer dizer Candongas Não Fazem Festa? perguntou o autor.

— Não quer dizer nada, mas populariza-se logo.”

(ASSIS, 1883, p.)

De certa forma é possível interpretar que Pestana é uma caricatura do músico brasileiro, frustrado por não conseguir realizar grandes obras nem conseguir o devido reconhecimento na sociedade, quando muito consegue fazer polcas. E mesmo assim, apesar de suas polcas serem sucessos, sua vida não é bem-sucedida e passa por dificuldades financeiras até o fim da vida. Desde o século XIX, desde José Maurício, um dos músicos de maior destaque nos tempos de Império, a dificuldade em atingir o sucesso e estabilidade financeira está associada à carreira musical, no Brasil.

No trecho a seguir, Passarinho revela a insatisfação de seus pais decorrente da escolha em seguir a carreira profissional como baterista e sua dificuldade em manter essa decisão, morando em São José dos Campos.

“Logo no começo assim era... ‘Não véio, num faz isso, cê é loco, tá jogando tudo fora, você jogou seu curso fora, cê num terminou e pa pa pá, foi pra aí, gastou dinheiro’... cê num fez o que cê devia ter feito, seu futuro, vai ficar velho, vai morrer com... tá ligado? Então isso pesa muito (...) nesses cinco anos, várias vezes eu pensei em ir embora”⁶¹

Jackson Ricarte, que optou por estudar viola na perspectiva de se profissionalizar no meio musical, conta que deixou de morar com seus pais, aos 18 anos, pela não aceitação de seu pai.

“Então eu morei lá, foi com o maestro Rui Torneze me acolheu e tal... porque meu pai na época, a gente não estava se entendendo muito bem porque eu queria viver de música e ele via que não, “Poxa mas você...” ele achava que tinha que ir pros programas de televisão, aquela coisa toda né que o pai sonha da grande mídia, e eu falava que eu queria estudar...”⁶²

Aproveitando os relatos de não aceitação familiar, chamo atenção a outro ponto relevante citado nas entrevistas e que ironicamente soam contraditórios às insatisfações dos pais apresentadas acima. Os mesmos entrevistados, Passarinho e Jackson Ricarte, contam que tiveram os primeiros gostos e incentivos musicais dentro de casa. A começar por Passarinho, sobre suas primeiras lembranças de música na infância:

⁶¹ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

⁶² Entrevista de Jackson Ricarte, concedida em 04 de junho de 2017.

“Já gostava muito de bateria, eu e meu pai, sabe? Gostava muito de percussão, a gente batia no carro, batia em todo canto, assim, ficava batendo em todo canto.”⁶³

Já em outro momento da vida, começando a tocar bateria em bandas e enxergando um possível crescimento para se profissionalizar na música, Passarinho conta:

“Minha família num.... queria mais é que eu estudasse, num tava nem aí, saca? Num me incentivava, era... pra comprar uma baqueta era bem difícil, por mais que meu pai na época gostasse, assim, mas sempre era muito difícil. Pô pai, tô precisando de uma baqueta... ele “Ah comprar baqueta? Num tá fazendo nada, fica batendo esse pau... o negócio vai quebrar, depois tem que comprar outro...”⁶⁴

Voltando ao caso de Jackson Ricarte, quem deu o primeiro instrumento musical de presente a ele, quando criança, foi seu pai, que futuramente não aceitaria a escolha do filho pela carreira profissional na música.

“Aí meu pai, por surpresa, estava passeando, fui passear na casa do compadre dele, que ficava longe, fiquei uma semana, quando eu chego lá, no dia do meu aniversário, um violão em cima da minha cama, cara... aí nossa, foi chororô pra caramba... mas no outro dia eu já tava tocando violão, cara... já tava tocando.”⁶⁵

Du, outro entrevistado, seguiu a carreira acadêmica simultaneamente como pesquisador. Essa opção lhe assegurou maior confiança dos familiares e também uma fonte financeira importante para poder seguir com a música, também profissionalmente, em sua vida. O baixista relata que não sabia da presença de músicos na família até recentemente, quando sua mãe revelou que seu avô e bisavô eram exímios saxofonistas.

“E é engraçado até, porque é uma coisa (história de que o avô e bisavô eram saxofonistas virtuosos) que... elas só abriram agora, acho que é porque meu irmão e eu tomamos um rumo mais definido.”⁶⁶

⁶³ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

⁶⁴ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

⁶⁵ Entrevista de Jackson Ricarte, concedida em 04 de junho de 2017.

⁶⁶ Entrevista de Eduardo César “Du”, concedida em 13 de dezembro de 2017.

O entrevistado acredita que sua família escondia de certa forma essa informação para que não servisse de incentivo para Du e seu irmão “se jogarem na música de cabeça”. A sociedade capitalista separou trabalho e arte, colocando artistas em uma posição marginal (OLIVEN, 2001).

Até o fim do século XIX o que havia de produção musical no Brasil além de músicas clássicas e religiosas eram valsas, modinhas, xotes e polcas - não havendo espaço formal ainda para manifestações populares de gêneros como o lundu, de matriz africana, ou de outros considerados já *mais brasileiros*, como o maxixe, ritmo que começaria a ganhar notoriedade no início do século seguinte, a corte portuguesa no Brasil era muita influenciada, principalmente, por correntes culturais francesas. É nesse contexto, portanto, que começa a se desenvolver o campo musical no Brasil, o conto *Um homem célebre* de Machado de Assis ajuda a ilustrar o panorama que será apresentado nos próximos parágrafos.

É no início do século XX que a música popular brasileira começa a ganhar forma e espaço entre mais ouvintes além de deixar de ser motivo de perseguição e constrangimento (CARVALHO, 2008). Os gêneros de origem popular, de forte influência de matrizes africanas, que antes eram repreendidos e considerados marginalizados passam a ganhar destaque, ao mesmo tempo em que o mercado em torno do campo musical no Brasil também está engatinhando em seus primeiros passos. Curiosamente, a Casa Edison, primeira gravadora do Brasil, fundada por Frederico Figner era de vertente bem popular. Em 1902, foi gravada a primeira música no Brasil. Um lundu, chamado “Isto é bom”, composto por Xisto Bahia e interpretado por Bahiano (ZAN, 2001). As discussões em torno de Nordeste não serão desenvolvidas nesse momento do trabalho, mas é interessante chamar a atenção aos próprios nomes dos músicos envolvidos na primeira gravação brasileira que fazem referência ao estado nordestino Bahia.

Figner era nascido em uma região do Império Austro-Húngaro, na cidade de Milevsko, atualmente parte da República Tcheca. Após trabalhar por anos nos Estados Unidos como vendedor de fonógrafos para países da América Latina, se instala no Rio de Janeiro em 1900, então capital da recente República. No início a Casa Edison era uma loja importadora de diferentes novidades tecnológicas como telefones, lanternas ou máquinas de escrever, mas rapidamente o mercado fonográfico se mostra atraente ao empreendedor. Figner resolveu gravar músicos locais já conhecidos na cena musical dos

teatros, cinemas, cafés, gafieiras e os chamados *chopes-berrantes* da cidade, ainda sem uma segmentação formal de gêneros como conhecemos hoje em dia. Alguns nomes de destaque entre os primeiros anos de gravações são Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazaré e a Banda do Corpo de Bombeiros, conduzida pelo maestro Anacleto de Medeiros. Bahiano foi um dos principais intérpretes das duas primeiras décadas do século XX. A Casa Edison não se limitou quanto aos estilos musicais, foi responsável por gravações de diversas vertentes que estavam em alta: óperas, valsas, polcas, marchas, dobrados, maxixes, lundus e xotes. Figner dava espaço ao repertório local, sendo ponto relevante para criar seus produtos fonográficos (VICENTE, 2014).

No final da década de 1920, transformações ocorrem no mercado fonográfico impactando o cenário da música no Brasil. Gravadoras europeias e americanas começam a se instalar no país e o rádio começa a ser disseminado em larga escala. É no governo de Getúlio Vargas que a rádio ganha o papel de maior meio de comunicação em massa e a música popular ganha importante papel na programação. Até então as programações das pioneiras rádios brasileiras eram em torno de conteúdos voltados totalmente à elite, como recitais, óperas e conferências, até porque o valor para adquirir um rádio era alto e inacessível aos menos abastados.

De acordo com Vicente (2014), é durante o governo de Getúlio Vargas chamado de Estado Novo (1937-1945), o momento em que a produção cultural feita no Rio de Janeiro assume um papel central na cultura popular brasileira, na cultura nacional, hierarquizando outras produções culturais. Um dos principais motivos para o sucesso e grande crescimento das rádios no Brasil nesse período é a criação de espaços comerciais em meio a programação. Antes as rádios eram custeadas pelos ouvintes, como que uma associação, a partir do momento em que jingles e comerciais começam a gerar bons faturamentos para as rádios torna possível o investimento no mercado musical que permite o funcionamento e a ampliação da cadeia produtiva da música no país. É somente nesse momento que o mercado da música começa a se profissionalizar em maior escala.

Antes de seguir o panorama cronologicamente, é importante passar novamente pela influência do movimento modernista no Brasil – como já apresentado nos capítulos anteriores sob outros aspectos – de maneira decisiva sobre a musicologia brasileira. A referência escolhida para ilustrar o momento da música brasileira na perspectiva da musicologia brasileira da época pré-rádio e pós-Semana da Arte Moderna é uma

entrevista com Renato Almeida e Villa-Lobos concedida ao jornal *Correio da Manhã*⁶⁷, em 1925, ano anterior ao lançamento do livro *História da Música Brasileira*, de Almeida, um dos primeiros livros publicados no Brasil a respeito do assunto e que se tornou importante referência para a musicologia do século XX.

Antes, cabe explicar que a musicologia brasileira é muito recente e essas colocações são importantes na medida em que os trabalhos e autores, da primeira metade do século XX, direcionaram e consolidaram, de fato, uma mentalidade do setor musical e da sociedade perante a classe musical. Apesar de Renato Almeida apresentar colaborações e avanços para o estudo da música brasileira e para a cultura popular posteriormente, as visões datadas de Almeida e de outros autores da época fundamentaram pensamentos que influenciam diretamente até os dias de hoje. Villa-Lobos, para Almeida, era o melhor exemplo de músico “verdadeiramente” brasileiro. Renato Almeida e Villa Lobos eram influentes no meio intelectual e tinham participação ativa na sociedade artística brasileira, estiveram envolvidos diretamente, por exemplo, na Semana de Arte Moderna em 1922.

“Entrevistador - Podemos criar uma música brasileira?”

Renato Almeida - A música não é arte que se possa criar pela cultura apenas, mas tem de aurir no fundo do espírito de cada povo a inspiração viva e segura, que se transforma na emoção do artista criador. Toda música repousa no inconsciente racial [...] a música é uma lenta maturação no espírito popular. [...] entre nós, a matéria musical de que se pode valer o artista é prodigiosa e criaremos uma música brasileira, sem regionalismos, mas integrada na cultura universal.”

Entrevistador - O que seriam os “regionalismos” que o artista nacional deveria evitar?

Villa-Lobos - [...] e se fez música popular, cujo ritmo inconfundível é de uma incomparável riqueza. Com esse ritmo é que se há de criar a nossa música, mas é preciso que o tomemos em sua essência, para revelá-lo, para traduzi-lo pela emoção criadora que o universalizará.

⁶⁷ A entrevista completa está disponível como anexo através do artigo de LIMA, Lurian José Reis da Silva. Fazendo a história: uma conversa entre Renato Almeida e Villa-Lobos. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Campinas, 2017.

O essencial, porém, é não o estilizar, não fazê-lo “leit motiv”⁶⁸ de uma composição clássica enquadrando-o nos moldes conhecidos dos outros povos. Precisamos tratá-lo como elemento próprio e fundamental e não como detalhe pitoresco.

Entrevistador - Não seria isso cair no regionalismo?

Renato Almeida - Em absoluto [...] o regionalismo se contenta com dar emoções locais, o pitoresco, ou esquisito, enquanto Villa-Lobos procura universalizar o elemento básico que é o ritmo do povo, sem traí-lo, mas despertando o que nele há de humano. [...] Eis o que clama Villa-Lobos e eis o que realiza em sua música, que podemos chamar de brasileira, por que nela tudo marca o ambiente em que se cria. [...] A música do nosso memorável Villa-Lobos revela o espírito brasileiro em toda a sua sugestão, no seu ritmo, no seu ambiente, mas isso sem deixar de ser humana, com a agudeza das preocupações que agitam o seu pensamento. (LIMA, 2017, p.3-5)”

Nos trechos acima descritos, ficam claras algumas posições de Almeida e Villa-Lobos. Quando eles dizem cultura, ou cultura universal, estão se referindo aos padrões europeus da música erudita. Já quando dizem regionalismos, que devem ser evitados, é quando se referem aos ritmos populares, desvalorizando-os como pitoresco e esquisito. É o grande dilema entre o erudito e o popular, ou como a Alta Cultura e a cultura comum, dos primeiros questionamentos de Raymond Williams nos Estudos Culturais. Como dito há pouco, quem praticava o lundu – considerado um dos primeiros gêneros de música popular praticados no Brasil – até o início do século XX, por exemplo, em manifestações populares urbanas não era nem considerado como músicos por Almeida e grande parte da elite e da classe intelectual. A polícia, por exemplo, ainda após a virada para o século XX, prendia músicos que tocavam violão por crime de vadiagem (CARVALHO, 2008).

Como dito por Vicente (2014), nesse momento a cidade do Rio de Janeiro assume um protagonismo cultural no contexto nacional e a então capital se torna o destino de muitos migrantes. Entre 1890 e 1920 a população do Rio de Janeiro foi de 552 mil

⁶⁸ Definição da expressão musical *leit motiv* de acordo com o dicionário Michealis: Substantivo masculino. Frase melódica ou tema associado, em uma obra dramática (especialmente na ópera), a determinada ideia, pessoa, objeto ou situação, e que acompanha cada reaparição destes (utilizado inicialmente em óperas do compositor alemão Richard Wagner, que lhe conferiu importância fundamental como recurso de desenvolvimento musical e de alusão dramática).

habitantes para mais de um milhão. Apesar do ritmo acelerado de crescimento da cidade e do desenvolvimento do mercado musical, a classe de musicistas seguia passando por necessidades. Um documento que representa bem as angústias de musicistas populares brasileiros é a carta entregue a Getúlio Vargas, dia 8 de dezembro de 1930, escrita por uma comissão composta por músicos populares, dentre eles Pixinguinha e Donga. A carta expressa a dificuldade que enfrentavam diante da entrada de produtos musicais estrangeiros, a falta de profissionalismo na profissão e o pouco apoio de iniciativas governamentais, é mais um documento que auxilia a compor novamente os dilemas que acompanham o desenrolar histórico do campo musical brasileiro.

“A classe musical do Rio de Janeiro pede vênha para expor a V. Excia. a situação angustiosa em que vem se debatendo de longa data, já por diversos fatores em detrimento de sua atividade, já pelo completo abandono em que o governo deposto deixou os seus justos clamores e pedidos de novas leis que viessem regular o trabalho dos músicos nacionais, entregues à sua própria sorte desde o dia em que o filme falado e musicado invadiu o nosso país, crescendo a circunstância antipatriótica da preferência dada sempre pelas nossas autoridades de então aos músicos estrangeiros, os quais, pelo menos, recebiam a incumbência da organização dos conjuntos orquestrais, auferindo com isso a parte maior dos proventos, com especialidade os não latinos, para quem sempre se deu uma preferência desanimadora para os artistas patrícios e os demais latinos já com eles identificados.

Hoje, que Deus, em toda sua magnanimidade, olhou para a nossa Pátria, que vemos surgir um Brasil novo sob a chefia de um filho ilustre, ímpoluto e altamente patriota na pessoa de V. Ex.^a, que já tanto fez pelo direito de propriedade artísticoliterária e pela classe dos artistas do Brasil, quando no exercício do seu mandato de deputado federal, vimos num desafogo natural fazer ver a V. Ex.^a as condições horríveis em que a nossa classe se encontra, mesmo com a fome quase batendo às portas dos lares, sem descobrirmos meios próprios para as debelar, por nos faltar, em absoluto, onde empregarmos a nossa atividade.

Permita-nos apresentar a V. Ex.^a, entre outras sugestões, as seguintes, com o fim de minorar de pronto o sofrimento da classe:

1. Atendendo a que, na maioria, os músicos brasileiros são também compositores, a obrigatoriedade da inclusão de dois terços de música brasileira em todo e qualquer programa das casas de diversões, com uma cabal execução da grande lei número 18.527, de 10 de dezembro de 1928, chamado Lei Getúlio Vargas, impelindo ao pagamento de direitos todas as sociedades de rádio, cafés e outros estabelecimentos que possuam vitrola, os quais se têm furtado até hoje a esse pagamento por mera condescendência das autoridades incumbidas de zelar pelo fiel cumprimento dos dispositivos legais que, uma vez em plena execução, viriam assegurar à grande classe dos músicos-autores, cujos interesses estão confiados a essa bela organização que é a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, encarregada de defender e arrecadar os direitos de autor.

2. Regulamentar a questão importante dos filmes sincronizados, os quais têm sido aceitos em certos países sob bases visando à proteção dos músicos nacionais, quer pela obrigatoriedade de conservação de orquestras típicas nacionais nos salões de espera, ou nos salões de exibição, quando aqueles não existem, com o louvável intuito de divulgação da música do país durante os intervalos, quer lançando impostos pesados para esse gênero de filme.

3. Obrigatoriedade das casas editoras de fazerem confeccionar convenientemente nas suas edições de papel as músicas brasileiras, a exemplo do que se pratica em outras nações, principalmente na América do Norte, onde todas as composições musicais são primorosamente orquestradas nas suas edições, dando lugar, assim, à preferência do mundo inteiro pelas produções musicais daquele país, com particularidade entre nós, onde, anualmente, se escoam uma soma avultada para lá, como disso podem dar prova todos os chefes de conjuntos orquestrais para música ligeira que se vêm obrigados a essa aquisição constante, por não encontrarem no nosso mercado a música brasileira devidamente orquestrada, o que traria frutos, sob todos os pontos de vista, patrióticos.

Enfim, V. Ex.^a, na sua alta clarividência e no seu propósito firme de renovar o nosso Brasil muito querido, garantindo, antes de mais, a existência menos dificultosa e o trabalho para os filhos do país, como vai

dando provas irrefutáveis, com os seus primeiros atos, principalmente com o da criação do novo Ministério do Trabalho, saberá avaliar a situação aflitíssima em que se acha, a tremenda crise por que está passando, há tanto tempo em todos os ramos. Assim sendo, a classe dos músicos brasileiros, ao mesmo tempo em que apresenta a V. Ex.^a as suas mais respeitadas homenagens, com os protestos de inteira solidariedade, esperam merecer de V. Ex.^a a honra de sua atenção e o seu favor de eminente homem de Estado.”⁶⁹

Seguindo na linha histórica do desenvolvimento da indústria musical no Brasil após a década de 1930, Zan (2001) mostra reflexos das mudanças que ocorreram nesse mercado.

“Nesse mesmo período, o rádio se expandiu pelo país, transformando-se no principal meio de divulgação de música popular. Em poucos anos, as emissoras ampliaram suas instalações, construindo palcos e amplos auditórios para realizar programas musicais e receber o público cada vez mais numeroso. Tudo isso contribuiu para a ampliação do mercado fonográfico, tornando-o atraente para empresas estrangeiras. De 1933 até o final da Segunda Guerra, a produção fonográfica brasileira esteve, em sua quase totalidade, controlada por três grandes empresas: a Odeon, a RCA Victor e a Columbia.”

(ZAN, 2001, p. 110)

Em 1913 Figner havia criado a primeira fábrica de discos da América Latina deixando então de ter que importar os discos. Em negociações com o grupo sueco Lindström, que adquirira a alemã Odeon, importaram o maquinário da Europa e construíram a Odeon brasileira em uma grande instalação, chegaram a ter 150 funcionários (VICENTE, 2014). A Odeon se torna detentora da Casa Edison e até o fim da década de 1920 Figner era o principal empresário do mercado, mas entre 1928 e 1930 chegaram investimentos de empresas americanas e europeias em busca de mercados periféricos e a competitividade aumentou muito para a Odeon (VICENTE, 2014). Além disso, após a Primeira Guerra Mundial e suas difíceis consequências econômicas, o grupo Lindström passa por negociações até que em 1931 começa a fazer parte da gravadora

⁶⁹ Carta presente em JR Simões. Ser músico e viver de música no Brasil: Um estudo da trajetória do centro musical porto-alegrense (1920-1930). Porto Alegre. 2011.

britânica EMI. Desde 1926 a direção inglesa fazia parte das tomadas de decisões na filial brasileira e aos poucos comprou o catálogo da Odeon brasileira e foi dominando a administração da empresa até que 1932 Frederico Figner entrega a fábrica.

Estamos então diante de um momento histórico no mercado musical brasileiro em que se iniciam as operações de grandes multinacionais em solo brasileiro, embora a Odeon fosse alemã, Figner administrava e mantinha as operações com diretrizes internas. A concentração do mercado fonográfico nas mãos de poucas empresas, quase todas estrangeiras, é uma característica que acompanha o desenvolvimento do campo da música popular brasileira daí em diante. A seguir, duas décadas depois, outro momento de transição importante para o setor musical, o surgimento das televisões como nova tecnologia de comunicação em massa, é através da televisão que uma nova geração de artistas surge e alcança consagração nacional. “Essa nova geração de artistas, ligada a um público jovem, urbano e de maior nível socioeconômico, será absorvida notadamente pelas grandes gravadoras multinacionais que passam a operar no país” (VICENTE, 2014, p.17).

Enquanto isso, as empresas internacionais seguem ampliando o espaço e dominando o mercado brasileiro. A década de 1960 representou o início de um grande crescimento do mercado de bens simbólicos do país, como por exemplo a produção de discos (ORTIZ, 1989). É nessa década que se consolidam no mercado brasileiro gravadoras como a Philips (que se virou PoliGram e depois Universal), WEA – braço da Warner - e Som Livre, gravadoras que até hoje dominam o mercado brasileiro. Os anos 1960 e 1970 consolidaram também o eixo Rio-São Paulo como referência de espaço de produção e consumo musical (VICENTE, 2014).

A centralidade da cidade de São Paulo na indústria fonográfica brasileira é tema que merece destaque nas entrevistas, talvez também pela proximidade de São José dos Campos da capital paulista. A cidade de São Paulo é como o centro de consagração de bandas e artista, é um dos grandes objetivos da carreira musical de muitos brasileiros. Os entrevistados compartilham da opinião de que esse sucesso na capital é para poucos e se mostra de portas fechadas para a maioria, uma interessante analogia à história das migrações nordestinas para o sudeste.

Du aponta como um desejo de sua banda tocar em casas famosas de São Paulo e diz que não é um circuito fácil de inserir-se.

“É São Paulo... São Paulo capital...”⁷⁰

Ao ser perguntado se estar próximo de São Paulo tem seus benefícios:

“Nem tanto... nem tanto porque mesmo a cena, nem vou... como é que eu digo...restringir à musical, a cena artística também é uma cena muito oligárquica né? Se você for analisar, uma cantora que desponta em São Paulo é filha de uma outra cantora e poetisa dos anos 80 que dialogou muito com Itamar Assumpção... que também escreveu poesias com a irmã dela, que tem um filho, que é o cara do violão e guitarra hoje...e aí você vê outros grupos de música independente em São Paulo e descobre que todos estudaram no mesmo colégio (risadas) quando não foram da mesma turma... e é difícil quebrar essa barreira. Não que eles façam isso conscientemente né, mas até você chegar e se provar igual, no ponto de vista artístico. Seja ele de execução, seja ele de composição, a qualquer nível até se provar igual, demanda um tempinho... demanda a sorte de abrir uma vaga ali... naquela banda que vai dar visibilidade. E isso é difícil pô. A gente tem tentado estabelecer uma conexão e diálogos com casas em São Paulo, principalmente com o Coletivo né e... algumas se abrem outras nem tanto. É, tem sido um pouco complicado esse aspecto.”

Passarinho compartilha das visões de Du quanto à centralidade da capital paulista como referência musical do país e em relação à dificuldade de entrar na cena paulistana.

“Então, eu até entendo esse lance de São Paulo ser um pouco fechado, porque os caras tem tanto trampo véio, tanta coisa pra fazer porque tem que sobreviver, toca aqui, toca ali, faz isso, faz CD aqui, vai no Red Bull Station, faz música com tal, escreve uma música pra tal, vai num CD aqui, pá pá pá, porque os caras num dá nem tempo de sentar e escutar uma música diferente, meu. Um cara chega ‘Ó mano, já escutou esse som aqui?’ Então pra eles aparece quando, por exemplo, ele conhece alguém.”⁷¹

⁷⁰ Entrevista de Eduardo Cézar “Du”, concedida em 13 de dezembro de 2017.

⁷¹ Entrevista de Luiz Felipe “Passarinho”, concedida em 18 de setembro de 2017.

Atualmente grande parte dos artistas olha para São Paulo como o mercado mais promissor no país. Tal fenômeno se dá pela alta concentração de produtores, selos, casas de show, musicistas e público consumidor na capital paulista, além dos veículos de comunicação em massa que se tornam primordiais para alcançar sucesso em larga escala. É interessante fazer um paralelo com contextos históricos no território brasileiro, como apresentado anteriormente, no campo da música. Sabemos que a música no Brasil é plural e praticada em todo seu vasto território, no entanto ao longo da história do Brasil tiveram cidades que ocuparam por certo tempo um papel de protagonismo musical. É interessante ressaltar que, apesar de poucos registros da época, os primeiros centros urbanos do Brasil foram no Nordeste, assim como o principal destino de escravos africanos anteriormente. Além disso, foi em Salvador, capital do Império até 1763, a primeira chegada, já em 1549, de jesuítas músicos, que introduziram a música europeia cristã como instrumento de catequização dos índios, unindo cantos católicos também a ritmos indígenas. Esse caldeirão de culturas propiciou um ambiente favorável à popularização da música no nordeste. Não por acaso, os primeiros gêneros musicais populares no Rio de Janeiro, que se torna a grande vitrine musical do país no século XX, têm fortes raízes baianas

Seguindo a ordem cronológica da formação da indústria musical no Brasil, de 1960 a 1980 o mercado fonográfico brasileiro passa então por um novo movimento de profissionalização, ampliam-se os gêneros musicais, novos segmentos recebem investimentos e as gravadoras multinacionais conquistam mais espaço e com fartas injeções de capital no mercado Brasileiro conseguem circular seus produtos musicais com muito sucesso. A segmentação do mercado em gêneros e o favorecimento de determinadas categorias musicais geram um conjunto hierárquico de valores, que pode variar de acordo com o contexto social do momento em suas muitas variáveis. Segundo Trotta (2005):

“Convém ressaltar que os elementos característicos que funcionam como demarcadores estéticos e eixos das classificações são resultado de uma contínua negociação, realizada por comunidades musicais em conflito e práticas musicais que continuamente se influenciam e se renovam. Sendo assim, até mesmo as posições hierárquicas dessas categorias oscilam de acordo com a conjuntura cultural e com o pensamento social de cada época, se constituindo como uma arena de disputas simbólicas e

afirmações de legitimidade de práticas culturais de determinados grupos sociais em permanente e rico embate. Vale notar que a música é uma construção extremamente complexa, onde a colagem, a interseção e as trocas de elementos são práticas corriqueiras. Assim, a própria produção musical constantemente desafia os rótulos classificatórios mais estáticos, movendo fronteiras e criando sub-categorias infinitamente.”

(TROTТА, 2005, p. 192)

Nas décadas seguintes o que ocorreu, em conjunto com avanços da tecnologia, foi a aceleração e ampliação do desenvolvimento do setor nos moldes que já vinha acontecendo. Não cabe aqui esmiuçar os detalhes das transformações ocorridas de 1990 em diante, seria necessário um trabalho exclusivo ao tema diante do volume enorme de informações em relação ao período, mas de forma breve pode-se dizer que em 1990 os CDs (*Compact Discs*) popularizam ainda mais o acesso à música, havendo maior crescimento para o mercado e investimentos em diferentes segmentos como é o caso do axé, sertanejo, pagode, rap e funk. Até então os processos para a gravação e produção musical eram restritos e caros, dificultando a presença e disseminação de artistas independentes, ou seja, aqueles que não fazem parte das grandes gravadoras. É então próximo da virada de século que iniciam transformações que mudariam de vez a lógica do mercado fonográfico no mundo. Com o advento da internet e sua popularização, a pirataria atinge níveis altíssimos impactando diretamente o faturamento das gravadoras. Junto a isso, as tecnologias para a produção musical baratearam tornando possível o crescimento de artistas independentes e pequenos selos. Chega-se então ao momento atual em que o streaming encontra modelos de sucesso e parece tomar forma após muitos anos de dificuldade para os agentes da cadeia produtiva da música (HERSCHMANN, 2010).

As práticas musicais seguem se renovando e em pouco mais de um século muitas foram as transformações no setor musical na maioria dos países. Essas mudanças seguirão ocorrendo e novas atualizações e decisões deverão ser tomadas por parte dos agentes do mercado musical para se adaptarem às novas necessidades dos ouvintes e condições tecnológicas da cadeia de produção musical.

Cabe aqui fazer um paralelo com a situação atual em relação à concentração do mercado em poucas gravadoras. Serão apresentadas duas tabelas com as 25 músicas mais tocadas em streaming nos anos de 2016 e 2017.⁷²

	Faixa	Artista	Gravadora
1	Sorry	Justin Bieber	Universal Music
2	Work	Rihanna	Universal Music
3	One Dance (feat. Wizkid & Kyla)	Drake	Universal Music
4	10 % (Ao Vivo)	Maiara & Maraisa	Som Livre
5	Sosseguei	Jorge & Mateus	Som Livre
6	Love Yourself	Justin Bieber	Universal Music
7	Medo Bobo (Ao Vivo)	Maiara & Maraisa	Som Livre
8	Work from Home	Fifth Harmony	Sony Music
9	This Is What You Came For	Calvin Harris	Sony Music
10	A Rosa E O Beija Flor - Live	Matheus & Kauan	Universal Music
11	O Nosso Santo Bateu	Matheus & Kauan	Universal Music
12	Cheap Thrills	Sia	Sony Music
13	Ou Some ou Soma	Jorge & Mateus	Som Livre
14	Hymn For The Weekend	Coldplay	Warner Music
15	I Took a Pill In Ibiza	Mike Posner	Universal Music
16	Ela Só Quer Paz	Projota	Universal Music
17	Closer	The Chainsmokers	Sony Music
18	Infel	Marília Mendonça	Som Livre
19	Na Hora da Raiva	Henrique & Juliano	Som Livre
20	Don't Let Me Down	The Chainsmokers	Sony Music
21	Cold Water (feat. Justin Bieber & MØ)	Major Lazer	Warner Music
22	Como É Que a Gente Fica (Ao Vivo)	Henrique & Juliano	Som Livre
23	Paredes	Jorge & Mateus	Som Livre
24	Flor e o Beija-Flor (Ao Vivo)	Henrique & Juliano	Som Livre
25	Pillowtalk	Zayn	Sony Music

Fonte: BMAT com informações da Deezer, Napster, Apple, Spotify, GooglePlay

Portanto em 2017, das 25 músicas mais tocadas em streaming no Brasil, 13 são artistas internacionais enquanto 12 são nacionais. Dos 12 representantes brasileiros, 11 são sertanejos, ou seja, 91,7%. De todos os artistas entre as 25 músicas mais tocadas, todos pertencem somente a quatro gravadoras, sendo 36% da Som Livre, 32% da Universal Music, 24% da Sony Music e 8% da Warner Music.

⁷² Relatórios anuais eletrônicos Pro-música Brasil. Disponíveis em: <https://pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado/>. Acessado dia 11/04/2019.

Em 2018, algumas mudanças e permanências:

	Faixa	Artista	Gravadora
1	Propaganda (Ao Vivo)	Jorge & Mateus	Som Livre
2	Vai Malandra (feat. Tropkillaz & DJ Yuri Martins)	Anitta, Mc Zaac, Maejor ft. Tropkillaz & DJ Yuri Martins	Warner Music Group
3	Ao Vivo E A Cores (Feat Anitta)	Matheus & Kauan	Universal Music Group
4	Coladinha em Mim (Ao Vivo)	Gustavo Mioto	Independent Artist
5	Largado Às Traças (Ao Vivo)	Zé Neto & Cristiano	Som Livre
6	Apelido Carinhoso	Gusttavo Lima	Som Livre
7	Ta Tum Tum	MC Kevinho, Simone & Simaria	Universal Music Group
8	O Sol	Vitor Kley	Midas Music
9	Amor de Verdade	MC Kekel & MC Rita	KondZilla
10	Anti-Amor (feat. Jorge & Mateus) (Ao Vivo)	Gustavo Mioto	Independent Artist
11	Romance Com Safadeza	Wesley Safadão & Anitta	Som Livre
12	Fuleragem	MC WM	Warner Music Group
13	Amor Da Sua Cama	Felipe Araújo	Universal Music Group
14	Tô Com Moral No Céu! (Ao Vivo)	Matheus & Kauan	Universal Music Group
15	Largado As Traças	Zé Neto & Cristiano	Som Livre
16	A Culpa É Dele (feat. Maiara & Maraisa) (Ao Vivo)	Marília Mendonça	Som Livre
17	Cerveja De Garrafa (Fumaça Que Eu Faço) (Ao Vivo)	Atitude 67	Universal Music Group
18	Deixe Me Ir	1Kilo, Baviera, Pablo Martins & Knust	Independent Artist
19	Trincadinho (Ao Vivo)	Jorge & Mateus	Som Livre
20	Meu Abrigo	Melim	Universal Music Group
21	Dona Maria (feat. Jorge)	Thiago Brava	MM Music
22	Ciumeira	Marília Mendonça	Som Livre
23	Jogo do Amor	Mc Bruninho	GR6 Music
24	Amor Falso	Aldair Playboy	Independent Artist
25	Status Que Eu Não Queria (Ao Vivo)	Zé Neto & Cristiano	Som Livre

Fonte: BMAT com informações da Deezer, Napster, Apple Music, Spotify e GooglePlay

No relatório das 25 músicas mais tocadas em 2018 temos:

32% Som Livre, 24% Universal Music, 8% Warner Music e ainda 16% são artistas independentes e 16% de gravadoras não tradicionais. No caso deste ano, as 25 músicas mais tocadas são nacionais. Do total, 56% se enquadram como sertanejos e 24% são do gênero funk.

Portanto, analisando os dois relatórios mais recentes gerados pela Pro-música Brasil é possível chamar a atenção para alguns dados relevantes. O primeiro é que o

“bolo” do mercado fonográfico é altamente concentrado nas mãos de poucas gravadoras, em ambos resultados. Em 2017, das 25 músicas mais ouvidas, 64% é de produção de gravadoras estrangeiras, e os 34% que sobram da gravadora que pertence à Rede Globo de comunicações. Ainda em 2017, não havia nenhum artista independente entre as 25 mais tocadas e mais de 90% dos artistas nacionais eram de sertanejo, portanto como afirmar que o mercado musical na era digital é mais abrangente e aberto a oportunidades?

Em 2018, alguns sinais interessantes para musicistas brasileiros como por exemplo a queda de popularidade de artistas internacionais sendo as 25 mais tocadas predominantemente de brasileiros. Outro fator positivo é a ascensão de artistas independentes e novas gravadoras entre as músicas mais executadas no ano, no entanto ainda uma concentração de 64% nas mãos de três gravadoras e 80% das canções se enquadrando ou em sertanejo ou em funk. Sendo assim, é reforçado o caráter centralizado e hierárquico do mercado fonográfico brasileiro.

Ao serem perguntados sobre a cena musical joseense, as respostas dos entrevistados seguem uma linha que parece conversar com os resultados de streaming apresentados. Apesar de sinais de melhoras e de pontos positivos, ainda há frustração de uma forma geral.

No trecho a seguir, Du expõe a falta de tradição da cidade em relação a uma cena autoral consistente.

“Tipo, era muito minguido do ponto de vista autoral né, que é porque é onde eu tô mais... mais envolvido. Agora, acho que nessa questão do cover, voz e violão sempre foi, sempre uma constante né, Sempre teve várias que tocavam rock and roll, depois que o sertanejo despontou, acho que o Guten Bier foi daqui de São José o que mais abraçou essa vertente. Mas da cena autoral até meados de 2011, final de 2012, eu não via quase nada.”⁷³

Ana Maria Carvalho é um caso que se difere da maioria dos entrevistados e entrevistadas porque ela possui seu trabalho bem disseminado em outras cidades e viaja bastante para apresentações. Ao ser questionada sobre a cena joseense diz:

⁷³ Entrevista de Eduardo César “Du”, concedida em 13 de dezembro de 2017.

“Então.. é... aqui mesmo, dentro da cidade eu acho que... que poderia ser mais sabe... (silêncio) ... mais confortável pra gente, acho que peca sabe, porque quando tem coisas é mais gente de fora. É, a gente, eu vou, por exemplo a Beira do Riacho, por exemplo, até dia 20.. 21 de julho eu vou fazer um show na Beira do Riacho. É... Sesc é muito de vez em quando que me chamam. Então eu acho que... que musicalmente, que culturalmente São José tá fraco. Naquela época era maravilhoso. Sabe, quando eu cheguei com todo aquele encanto. A cultura pulsava na cidade, sabe. Hoje em dia tá precário. Sinto que tá, sabe... sinto que poderia estar melhor.”⁷⁴

LUCAS - Sim... e você acha que nesses últimos anos parece algum movimento de melhoria ou de piora ou tá na mesma?

“Ah fora os editais né. Num tem muita coisa... o Ari mesmo ganhou edital agora, sabe. Mas acho que edital pra todos nós né... eu já pelo menos todo ano eu mando (risadas). Eu tenho um projeto que... que eu escrevi com Márcio de Oliveira que a gente todo ano a gente tá mandando pra monta, mante, pra manter um boi aqui no Vale do Paraíba (...) Mas a gente tá tentando né...”⁷⁵

Nathália Ferro, que durante boa parte da carreira atuou nas cidades de São Luís (MA) e São Paulo (SP), apresenta sua opinião sobre a cena joseense que vai de encontro com as ideias de centralização do mercado e do protagonismo da cena paulistana:

“Porque é isso, eu não olho muitos artistas aqui do Vale chegando em outros lugares, tá entendendo? É mesma coisa de São Luís. Eu vejo que tem uma cena prolífica, que existe uma galera que faz um trabalho massa mas eu não consigo ver essa galera furar a bolha e conseguir chegar num... num outro mercado, tá entendendo? Ou no mercado propriamente dito. E aí é isso, eu fico às vezes com uma inquietação, mas por outro lado eu acredito na, na... que essa vulnerabilidade que esses tempos agora têm nos trazido pode nos trazer uma potência criadora diferente, sabe? De repente pode fazer com que a gente meta mais

⁷⁴ Entrevista de Ana Maria Carvalho, concedida em 22 de maio de 2018.

⁷⁵ Entrevista de Ana Maria Carvalho, concedida em 22 de maio de 2018.

as caras, sabe. E aí é isso que eu penso. Mas... eu num sei, eu sinto que é um, é um... é um espaço latente sabe, que tá sempre pra estourar, sempre pra ser, mas nunca acontece... tá entendendo? Tá ali sempre quase... (risada), mas eu tô querendo que seja mais (risadas).”

Leano, um dos entrevistados que atua principalmente na música instrumental e jazz apresenta um relato parecido em relação a sua frustração com o espaço para a música na cidade.

É, isso tudo realmente, concordo. E eu sinto falta até... parte de Fortaleza vem também da fala que eu tava tendo antes né. É... musicalmente falando, assim... aqui é bem mais parado. Então eu sinto falta de lugar que tem som mesmo.

“Pessoal tá tentando se mexer assim pra ver se movimenta a cena de arrumar casas e isso pessoas que já estou tendo contato aqui né. Mas eu sinto falta de Fortaleza, em Fortaleza você consegue ver música instrumental de terça a domingo. Tem, tem. Entendeu? E aqui eu já “Po, onde é uma casa que tem um jazz fixo na semana, que tá rolando o som?” Não tem, então eu sinto falta. Eu acho que o movimento musical é... deveria ser bem melhor não sei como é que é os projetos culturais aqui né... porque lá também rola isso, tipo o Dragão do Mar, que é um centro de arte e cultura, ele sempre tem programação cultural e tem os grupos de lá que, que participam de editais e a galera vai e passou no edital e tá tocando, então tem programação Por do Som, no por do sol lá rola um som e... e shows, vem os artistas daqui, da cena alternativa e faz show lá no anfiteatro. Então aqui cara...”⁷⁶

Por fim, com o objetivo de reafirmar a ideia de que musicistas nordestinos sempre atuaram em diferentes universos musicais, uma lista de músicas compostas e/ou interpretadas por músicos nascidos no nordeste, ainda nas duas primeiras décadas do século XX, quando a indústria fonográfica dava seus primeiros passos no Brasil, muito

⁷⁶ Entrevista de André Leano, concedida em 11 de maio de 2018.

antes de Luiz Gonzaga, e desde então com grande variedade de estilos musicais, tendo em vista a distinção dos diferentes gêneros musicais:

ISTO É BOM (1902). Gênero: Lundu. Autor: Xisto Bahia (BA). Intérprete: Bahiano (BA).

PRETA MINA (1903). Gênero: Polca. Autor: sem indicação. Intérprete Cadete (PE)

AMENIDADE (1903). Gênero: Serenata. Autor: Catulo da Paixão Cearense (MA). Intérprete: Bahiano

SÓ ANGU (1908). Gênero: Cançoneta. Autor Ramos “Cotoco” (CE). Intérprete: Mário Pinheiro

ESTELA (1909). Gênero: Serenata. Autor: Abdon Lira (PE) e Ademar Tavares (PE). Intérprete: Mário Pinheiro.

MINEIRO PAU (1910). Gênero: Coco. Autor: desconhecido (gravado pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 nas cidades de Itabaiana e Pombal, na Paraíba) Intérprete Artur Castro (BA).

MULATA VAIDOSA (1910) Gênero: Tango. Autor Xisto Bahia (BA) e Mello de Moraes Filho (AL). Intérprete: Mário Pinheiro.

A VIOLA ESTÁ MAGOADA (1913). Gênero: Samba. Autor Catulo da Paixão Cearense (MA). Intérpretes: Bahiano (BA), Júlia Martins e o Grupo da Casa Edison.

LUAR DO SERTÃO (1914). Gênero: Toada sertaneja. Autor Catulo da Paixão Cearense (MA) e João Pernambuco (PE). Intérprete Eduardo das Neves e coro

YÁ YÁ ME DIGA (1915). Gênero: Samba carnavalesco. Autor Raul Morais (PE). Intérprete Geraldo Magalhães

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da problemática envolvida em torno de estereótipos sobre “Nordeste” ou “música nordestina”, este trabalho investigou a trajetória de musicistas profissionais nascido(a)s em diferentes estados nordestinos e que vivem em São José dos Campos. A seção de considerações finais retomará alguns dos pontos que se mostraram mais relevantes durante a pesquisa.

O objetivo principal da pesquisa é entender como musicistas que nasceram em estados do *Nordeste* conduziram suas carreiras em São José dos Campos, levando em conta a relação ou não com ritmos nordestinos, se uma “identidade nordestina” é acionada ou não em determinados momentos de sua carreira e por quê.

Um dos elementos que merece maior destaque é a pluralidade de estilos musicais e variedade de trajetórias entre os entrevistados e entrevistadas. Os relatos e as produções musicais dos entrevistados comprovam o equívoco limitante de estereótipos generalizadores quanto ao músico nordestino. Da psicodelia à música caipira, do reggae ao erudito, do jazz ao rock, os entrevistados se mostraram influenciados por diversos gêneros e atuantes em diferentes vertentes musicais. Neste sentido, o trabalho busca contribuir para novas leituras, paisagens e representações de *Nordeste*, como sugerido por Albuquerque Jr (2016). Apesar das trajetórias apontarem para caminhos diversos, a valorização por parte dos entrevistados de uma *bagagem cultural nordestina* também é presente em grande parte das entrevistas. O que se percebe é o caráter híbrido em relação às influências e as consequentes composições e produções musicais. A mistura do tradicional, da bagagem essencialista que remete às culturas nordestinas, com gêneros internacionais urbanos de massa, é um relato constante na trajetória musical dos entrevistados. Apenas Nathalia Ferro, Ana Maria Carvalho e Júnior citam Luiz Gonzaga – normalmente apontado como o artista mais característico do estereótipo de músico nordestino – entre as influências.

Ao falar sobre música, torna-se um diferencial ser nordestino, esta característica é perceptível ao analisar os relatos dos entrevistados, “só quem nasceu lá” se torna um argumento praticamente irrefutável, afinal não basta querer ou não querer, só quem *nasce lá é nordestino*. Ter tantas referências nordestinas de sucesso e conceituadas no meio musical em nível nacional sustenta essa estratégia de diferenciação. Ao mesmo tempo estes discursos tocam temas sensíveis que merecem maior atenção.

Voltando aos questionamentos do termo *Nordeste* que pautam este trabalho (Durval, 1994), em alguns momentos os relatos transitam por linhas tênues que hora ou outra se aproximam de estereótipos e de generalizações em torno de *Nordeste*, como por exemplo ao assumir essa unidade entre estados em alguns momentos, mesmo que “sem querer”, fazendo referência à uma cultura nordestina. Outro tema constante nos discursos que poderia ser confundido com interpretações estereotipadas e simplistas sobre nordestinos é o “bom humor do povo de lá”, o “sorriso espontâneo”, o “calor humano”, características que revelam um saudosismo da terra natal. Tanto a valorização da música de suas “raízes” como o jeito do povo reafirma suas *identidades nordestinas* e fazem parte da construção de um passado idílico que ficou para trás. (MAGALHÃES, 2011).

Conceitos de hibridação (CANCLINI, 2015) e de múltiplas identidades (HALL, 2006) foram de extrema importância para a revisão bibliográfica e desenvolvimento das análises.

O trabalho contribui também no sentido de registrar a cena musical movimentada por migrantes de estados do Nordeste em São José dos Campos. Apesar de quase 10% da população joseense ser formada por migrantes nordestinos há poucos estudos e informações a respeito de sua história na cidade. Valorizar a presença desses profissionais na cena musical é também de certa forma valorizar suas influências para a cultura da cidade e dar ouvidos a agentes silenciados ao longo da história.

A pesquisa não poderia deixar de abordar questões ao redor da profissão de músico. Como consequência de toda formação do campo da música no Brasil, a carreira musical ainda é pouco profissionalizada e carente de condições para quem opta por atuar nesse mercado. Os relatos dos entrevistados revelam as dificuldades em seguir a carreira musical, todos disseram que a cena joseense poderia ser melhor, muitos apontam traços culturais da cidade como um fator negativo ao desenvolvimento de atividades artísticas na região. A maioria dos músicos entrevistados faz referência à São Paulo como grande centro do mercado fonográfico que admiram, no entanto não enxergam grandes vantagens por atuarem em São José dos Campos, menos de 100 km da capital. É comum que em alguns momentos da trajetória tenham tido profissões paralelas simultaneamente.

Esta pesquisa é exploratória e abre caminhos para que futuros estudos possam seguir analisando a produção musical e trajetórias de nordestinos no Vale do Paraíba assim como aprofundar o foco em temas não abordados ou visões diferentes.

REFERÊNCIAS⁷⁷

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Vede Sertão, Verdes sertões: Cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 13, ano XIII, n. 1, jan/jun 2016.

_____. Por um ensino que deforme: o docente na pós-modernidade, 2014.

_____. Festas para que te quero: Por uma historiografia do festejar. *UNESP – FCLAs – CEDAP*, v.7, n.1, p. 134-150, jun. 2011.

_____. O Engenho Anti-Moderno: A invenção do Nordeste e outras artes. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1926.

ALVES, Andrea, BIANCO, Marcia. A constituição da identidade na pós-modernidade: Contribuições teóricas de Michel Maffesoli e Stuart Hall.

ALVES, C. N. Recife, dinâmica urbana e cena manguebeat. *Ra'e Ga*. Curitiba. v.35, p.95 – 125, dez/2015.

BRAVIN, Adriana. Congopop: mídia, música e identidade capixaba. Vitória, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, EDUSP, 2015.

CEVASCO, Maria Elisa. Para ler Raymond Williams. Paz e Terra, 2001.

FONTES, Paulo. “Terra de nordestinos”: História oral e experiências de migrantes em São miguel Paulista na década de 1950. In: Magalhães, Valéria Barbosa de (org). História oral e migrações: Método, memória, experiências. São Paulo, Letra e Voz, 2017.

HALL, Stuart. Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

⁷⁷ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023 (2002).

_____. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: Educação & Realidade, v. 22, nº 2, p. 15-46. 1997.

HOBSBAWM, Eric. “Introdução” In: HOBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. Fazendo a história: uma conversa entre Renato Almeida e Villa-Lobos. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Campinas, 2017.

MAGALHÃES, Valéria Barbosa de (org). História oral e migrações: Método, memória, experiências. São Paulo, Letra e Voz, 2017.

_____. Nordestinos na Zona Leste de São Paulo: subjetividade e redes de migrantes. Travessia. Publicação CEM, ano XXVIII, n76, jan-jun/2015.

_____. Imigração em São Paulo e a memória das canções italianas. Cadernos Ceru v. 23, n. 2, 06, 2012.

_____. O Brasil no Sul da Flórida: subjetividade, identidade e memória. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

MENDONÇA, Luciana. Música pop(ular), diversidade e identidades o mangubeat e outras histórias. 2007. OLIVEN, Ruben George. Cultura e Modernidade no Brasil. São Paulo Perspec., São Paulo, v.15, n.2 abril/junho, 2001.

OLIVEN, Ruben George. Cultura e Modernidade no Brasil. São Paulo Perspec., São Paulo, v.15, n.2 abril/junho, 2001.

ORTIZ, Renato. A Moderna Tradição Brasileira. 4ª Reimpressão. São Paulo, Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. Estudos Culturais. Tempo social vol.16 no.1. São Paulo, 2004.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. Revista Sociedade e Estado, vol. 28, n. 3 set/dez 2013.

PERELMUTTER, Daisy. “Marcas, presenças e ecos imigratórios. O bairro do Bom Retiro”: História oral e experiências de migrantes em São miguel Paulista na década de 1950. In: Magalhães, Valéria Barbosa de (org). História oral e migrações: Método, memória, experiências. São Paulo, Letra e Voz, 2017.

RAMIL, Vitor. A estética do frio: conferência de Genebra. Porto Alegre, Satolep, 2004.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. Notas sobre a dualidade entre “alta” e “baixa” culturas no campo cultural brasileiro. Ideias, n. 7, 2013.

RODRIGUES, Janete de Páscoa. Mídias e identidades culturais nordestinas: transições entre estigmas e concretudes. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Teresina, 2009

SAHLINS, Marshall. Cosmologias do Capitalismo: O Setor Trans-Pacífico do ‘Sistema Mundial’, In: Anais da ABA, XVI Reunião Brasileira de Antropologia, 1988.

SARAIVA, Chico. Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil. Edições Sesc. São Paulo, 2018.

SARAIVA, Daniel. Sotaque: a memória de infância de três artistas nordestinos. 2017.

SARAIVA, Daniel. Vento Nordeste: A explosão música popular Nordestina nas décadas 1970 e 1980 através da memória de Terezinha de Jesus. Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente, out 2014, Florianópolis, 2014.

SARAIVA, José Américo Bezerra. Semiotização do percurso migrante em canções do “Pessoal do Ceará”. 2013.

TROTTA, Felipe. Som de cabra-macho: sonoridade, nordestinidade e masculinidades no forró. comunicação, mídia e consumo. Ano 9, vol. 9, n.26, p.151-172. São Paulo, nov 2012.

VILELA, Ivan. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. Estudos Avançados vol. 31 n. 90. São Paulo, 2017.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ, Vozes, 2000.

ANEXO A – UM HOMEM CÉLEBRE – MACHADO DE ASSIS (1883)⁷⁸

— AH! o SENHOR é que é o Pestana? perguntou Sinhazinha Mota, fazendo um largo gesto admirativo. E logo depois, corrigindo a familiaridade: — Desculpe meu modo, mas... é mesmo o senhor?

Vexado, aborrecido, Pestana respondeu que sim, que era ele. Vinha do piano, enxugando a testa com o lenço, e ia a chegar à janela, quando a moça o fez parar. Não era baile; apenas um sarau íntimo, pouca gente, vinte pessoas ao todo, que tinham ido jantar com a viúva Camargo, Rua do Areal, naquele dia dos anos dela, cinco de novembro de 1875... Boa e patusca viúva! Amava o riso e a folga, apesar dos sessenta anos em que entrava, e foi a última vez que folgou e riu, pois faleceu nos primeiros dias de 1876. Boa e patusca viúva! Com que alma e diligência arranjou ali umas danças, logo depois do jantar, pedindo ao Pestana que tocasse uma quadrilha! Nem foi preciso acabar o pedido; Pestana curvou-se gentilmente, e correu ao piano. Finda a quadrilha, mal teriam descansado uns dez minutos, a viúva correu novamente ao Pestana para um obséquio mui particular.

— Diga, minha senhora.

— É que nos toque agora aquela sua polca Não Bula Comigo, Nhonhô.

Pestana fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo. Ouvidos os primeiros compassos, derramou-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda. Da moda, tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna.

Sinhazinha Mota estava longe de supor que aquele Pestana que ela vira à mesa de jantar e depois ao piano, metido numa sobrecasaca cor de rapé, cabelo negro, longo e cacheado, olhos cuidadosos, queixo rapado, era o mesmo Pestana compositor; foi uma amiga que lho disse quando o viu vir do piano, acabada a polca. Daí a pergunta admirativa. Vimos que ele respondeu aborrecido e vexado. Nem assim as duas moças lhe pouparam finezas, tais e tantas, que a mais modesta vaidade se contentaria de as ouvir; ele recebeu-as cada vez mais enfadado, até que, alegando dor de cabeça, pediu licença

⁷⁸ Publicado no periódico A Estação, em 1883, no Rio de Janeiro.

para sair. Nem elas, nem a dona da casa, ninguém logrou retê-lo. Ofereceram-lhe remédios caseiros, algum repouso, não aceitou nada, teimou em sair e saiu.

Rua fora, caminhou depressa, com medo de que ainda o chamassem; só afrouxou, depois que dobrou a esquina da Rua Formosa. Mas aí mesmo esperava-o a sua grande polca festiva. De uma casa modesta, à direita, a poucos metros de distância, saíam as notas da composição do dia, sopradas em clarineta.

Dançava-se. Pestana parou alguns instantes, pensou em arrepiar caminho, mas dispôs-se a andar, estugou o passo, atravessou a rua, e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile. As notas foram-se perdendo, ao longe, e o nosso homem entrou na Rua do Aterrado, onde morava. Já perto de casa, viu vir dois homens: um deles, passando rentezinho com o Pestana, começou a assobiar a mesma polca, rijamente, com brio, e o outro pegou a tempo na música, e aí foram os dois abaixo, ruidosos e alegres, enquanto o autor da peça, desesperado, corria a meter-se em casa.

Em casa, respirou. Casa velha. escada velha. um preto velho que o servia, e que veio saber se ele queria cear.

— Não quero nada, bradou o Pestana: faça-me café e vá dormir.

Despiu-se, enfiou uma camisola, e foi para a sala dos fundos. Quando o preto acendeu o gás da sala, Pestana sorriu e, dentro d'alma, cumprimentou uns dez retratos que pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. Certo é que lhe deixou em herança aquela casa velha, e os velhos trastes, ainda do tempo de Pedro I. Compusera alguns motetes o padre, era doudo por música, sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue, se é que tinham razão as bocas vadias, cousa de que se não ocupa a minha história, como ides ver.

Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns, gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados e de diferente tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven.

Veio o café; Pestana engoliu a primeira xícara, e sentou-se ao piano. Olhou para o retrato de Beethoven, e começou a executar a sonata, sem saber de si, desvairado ou absorto, mas com grande perfeição. Repetiu a peça, depois parou alguns instantes, levantou-se e foi a uma das janelas. Tornou ao piano; era a vez de Mozart, pegou de um

trecho, e executou-o do mesmo modo, com a alma alhures. Haydn levou-o à meia-noite e à segunda xícara de café.

Entre meia-noite e uma hora, Pestana pouco mais fez que estar à janela e olhar para as estrelas, entrar e olhar para os retratos. De quando em quando ia ao piano, e, de pé, dava uns golpes soltos no teclado, como se procurasse algum pensamento mas o pensamento não aparecia e ele voltava a encostar-se à janela. As estrelas pareciam-lhe outras tantas notas musicais fixadas no céu à espera de alguém que as fosse descolar; tempo viria em que o céu tinha de ficar vazio, mas então a terra seria uma constelação de partituras. Nenhuma imagem, desvario ou reflexão trazia uma lembrança qualquer de Sinhazinha Mota, que entretanto, a essa mesma hora, adormecia, pensando nele, famoso autor de tantas polcas amadas.

Talvez a idéia conjugal tirou à moça alguns momentos de sono. Que tinha? Ela ia em vinte anos, ele em trinta, boa conta. A moça dormia ao som da polca, ouvida de cor, enquanto o autor desta não cuidava nem da polca nem da moça, mas das velhas obras clássicas, interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo. Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia: ele corria ao pianopara aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão: a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart: mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se acaso uma idéia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça: mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano.

Duas, três, quatro horas. Depois das quatro foi dormir; estava cansado, desanimado, morto; tinha que dar lições no dia seguinte. Pouco dormiu; acordou às sete horas. Vestiu-se e almoçou.

— Meu senhor quer a bengala ou o chapéu-de-sol? perguntou o preto, segundo as ordens que tinha, porque as distrações do senhor eram freqüentes.

— A bengala.

— Mas parece que hoje chove.

— Chove, repetiu Pestana maquinalmente.

— Parece que sim, senhor, o céu está meio escuro.

Pestana olhava para o preto, vago, preocupado. De repente:

— Espera aí.

Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. Pestana esquecera as discípulas, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene.

Em pouco tempo estava a polca feita. Corrigiu ainda alguns pontos, quando voltou para jantar: mas já a cantarolava, andando, na rua. Gostou dela; na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação. Dois dias depois, foi levá-la ao editor das outras polcas suas, que andariam já por umas trinta. O editor achou-a linda.

— Vai fazer grande efeito.

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: Pingos de Sol. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deviam ser, já de si, destinados à popularidade, ou por alusão a algum sucesso do dia, — ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: A Lei de 28 de Setembro, ou Candongas Não Fazem Festa.

— Mas que quer dizer Candongas Não Fazem Festa? perguntou o autor.

— Não quer dizer nada, mas populariza-se logo.

Pestana, ainda donzel inédito, recusou qualquer das denominações e guardou a polca, mas não tardou que compusesse outra, e a comichão da publicidade levou-o a imprimir as duas, com os títulos que ao editor parecessem mais atraentes ou apropriados. Assim se regulou pelo tempo adiante.

Agora, quando Pestana entregou a nova polca, e passaram ao título, o editor acudiu que trazia um, desde muitos dias, para a primeira obra que ele lhe apresentasse, título de espavento, longo e meneado. Era este:

Senhora Dona, Guarde o Seu Balaio.

— E para a vez seguinte, acrescentou, já trago outro de cor.

Pestana, ainda donzel inédito, recusou qualquer das denominações compositor bastava à procura; mas a obra em si mesma era adequada ao gênero, original, convidava a dançá-la e decorava-se depressa. Em oito dias, estava célebre. Pestana, durante os primeiros, andou deveras namorado da composição, gostava de a cantarolar baixinho, detinha-se na rua, para ouvi-la tocar em alguma casa, e zangava-se quando não a tocavam bem. Desde logo, as orquestras de teatro a executaram, e ele lá foi a um deles. Não desgostou também de a ouvir assobiada, uma noite, por um vulto que descia a Rua do Aterrado.

Essa lua-de-mel durou apenas um quarto de lua. Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos. Vexado e enfasiado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma cousa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado. Noites e noites, gastou-as assim, confiado e teimoso, certo de que a vontade era tudo, e que, uma vez que abrisse mão da música fácil...

— As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se.

Mas as polcas não quiseram ir tão fundo. Vinham à casa de Pestana, à própria sala dos retratos, irrompiam tão prontas, que ele não tinha mais que o tempo de as compor, imprimir-las depois, gostá-las alguns dias, aborrecê-las, e tornar às velhas fontes, donde lhe não manava nada. Nessa alternativa viveu até casar, e depois de casar.

— Casar com quem? perguntou Sinhazinha Mota ao tio escrivão que lhe deu aquela notícia.

— Vai casar com uma viúva.

— Velha?

— Vinte e sete anos.

— Bonita?

— Não, nem feia, assim, assim. Ouvi dizer que ele se enamorou dela, porque a ouviu cantar na última festa de S. Francisco de Paula. Mas ouvi também que ela possui outra prenda, que não é rara, mas vale menos: está tísica.

Os escrivães não deviam ter espírito, — mau espírito, quero dizer. A sobrinha deste sentiu no fim um pingo de bálsamo, que lhe curou a dentadinha da inveja. Era tudo verdade. Pestana casou daí a dias com uma viúva de vinte e sete anos, boa cantora e tísica. Recebeu-a como a esposa espiritual do seu gênio. O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo, artisticamente considerava-se um arruador de horas mortas; tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas.

Essa esperança abotoou desde as primeiras horas do amor, e desabrochou à primeira aurora do casamento.

Maria, balbuciou a alma dele, dá-me o que não achei na solidão das noites, nem no tumulto dos dias.

Desde logo, para comemorar o consórcio, teve idéia de compor um noturno. Chamar-lhe-ia Ave, Maria. A felicidade como que lhe trouxe um princípio de inspiração; não querendo dizer nada à mulher, antes de pronto, trabalhava às escondidas; cousa difícil porque Maria, que amava igualmente a arte, vinha tocar com ele, ou ouvi-lo somente, horas e horas, na sala dos retratos. Chegaram a fazer alguns concertos semanais, com três artistas, amigos do Pestana. Um domingo, porém, não se pôde ter o marido, e chamou a mulher para tocar um trecho do noturno; não lhe disse o que era nem de quem era. De repente, parando, interrogou-a com os olhos.

— Acaba, disse Maria, não é Chopin?

Pestana empalideceu, fitou os olhos no ar, repetiu um ou dois trechos e ergueu-se. Maria assentou-se ao piano, e, depois de algum esforço de memória, executou a peça de Chopin. A idéia, o motivo eram os mesmos; Pestana achara-os em algum daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições. Triste, desesperado, saiu de casa, e dirigiu-se para o lado da ponte, caminho de S. Cristóvão.

— Para que lutar? dizia ele. Vou com as polcas... Viva a polca!

Homens que passavam por ele, e ouviam isto, ficavam olhando, como para um doudo. E ele ia andando, alucinado, mortificado, eterna peteca entre a ambição e a vocação... Passou o velho matadouro; ao chegar à porteira da estrada de ferro, teve idéia de ir pelo trilho acima e esperar o primeiro trem que viesse e o esmagasse. O guarda fê-lo recuar. Voltou a si e tornou a casa.

Poucos dias depois, — uma clara e fresca manhã de maio de 1876, — eram seis horas, Pestana sentiu nos dedos um frêmito particular e conhecido. Ergueu-se devagarinho, para não acordar Maria, que tossira toda noite, e agora dormia profundamente. Foi para a sala dos retratos, abriu o piano, e, o mais surdamente que pôde, extraiu uma polca. Fê-la publicar com um pseudônimo; nos dois meses seguintes compôs e publicou mais duas. Maria não soube nada; ia tossindo e morrendo, até que expirou, uma noite, nos braços do marido, apavorado e desesperado.

Era noite de Natal. A dor do Pestana teve um acréscimo, porque na vizinhança havia um baile, em que se tocaram várias de suas melhores polcas. Já o baile era duro de sofrer; as suas composições davam-lhe um ar de ironia e perversidade. Ele sentia a cadência dos passos, adivinhava os movimentos, porventura lúbricos, a que obrigava alguma daquelas composições; tudo isso ao pé do cadáver pálido, um molho de ossos, estendido na cama... Todas as horas da noite passaram assim, vagarosas ou rápidas, úmidas de lágrimas e de suor, de águas-da-colônia e de Labarraque, saltando sem parar, como ao som da polca de um grande Pestana invisível.

Enterrada a mulher, o viúvo teve uma única preocupação: deixar a música, depois de compor um Requiem, que faria executar no primeiro aniversário da morte de Maria. Escolheria outro emprego, escrevente, carteiro, mascate, qualquer cousa que lhe fizesse esquecer a arte assassina e surda.

Começou a obra; empregou tudo, arrojo, paciência, meditação, e até os caprichos do acaso, como fizera outrora, imitando Mozart. Releu e estudou o Requiem deste autor. Passaram-se semanas e meses. A obra, célere a princípio, afrouxou o andar. Pestana tinha altos e baixos. Ora achava-a incompleta. não lhe sentia a alma sacra, nem idéia, nem inspiração, nem método; ora elevava-se-lhe o coração e trabalhava com vigor. Oito meses, nove, dez, onze, e o Requiem não estava concluído. Redobrou de esforços, esqueceu

lições e amizades. Tinha refeito muitas vezes a obra; mas agora queria concluí-la, fosse como fosse.

Quinze dias, oito, cinco... A aurora do aniversário veio achá-lo trabalhando.

Contentou-se da missa rezada e simples, para ele só. Não se pode dizer se todas as lágrimas que lhe vieram sorratamente aos olhos, foram do marido, ou se algumas eram do compositor. Certo é que nunca mais tornou ao Requiem.

"Para quê?" dizia ele a si mesmo.

Correu ainda um ano. No princípio de 1878, apareceu-lhe o editor.

— Lá vão dois anos, disse este, que nos não dá um ar da sua graça. Toda a gente pergunta se o senhor perdeu o talento. Que tem feito?

— Nada.

— Bem sei o golpe que o feriu; mas lá vão dois anos. Venho propor-lhe um contrato: vinte polcas durante doze meses; o preço antigo, e uma porcentagem maior na venda. Depois, acabado o ano, podemos renovar.

Pestana assentiu com um gesto. Poucas lições tinha, vendera a casa para saldar dívidas, e as necessidades iam comendo o resto, que era assaz escasso. Aceitou o contrato.

— Mas a primeira polca há de ser já, explicou o editor. É urgente. Viu a carta do Imperador ao Caxias? Os liberais foram chamados ao poder, vão fazer a reforma eleitoral. A polca há de chamar-se: Bravos à Eleição Direta! Não é política; é um bom título de ocasião.

Pestana compôs a primeira obra do contrato. Apesar do longo tempo de silêncio, não perdera a originalidade nem a inspiração. Trazia a mesma nota genial. As outras polcas vieram vindo, regularmente.

Conservara os retratos e os repertórios; mas fugia de gastar todas as noites ao piano, para não cair em novas tentativas. Já agora pedia uma entrada de graça, sempre que havia alguma boa ópera ou concerto de artista ia, metia-se a um canto, gozando aquela porção de cousas que nunca lhe haviam de brotar do cérebro. Uma ou outra vez, ao tornar para casa, cheio de música, despertava nele o maestro inédito; então, sentava-se ao piano, e, sem idéia, tirava algumas notas, até que ia dormir, vinte ou trinta minutos depois.

Assim foram passando os anos, até 1885. A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma. Tinha ainda as alternativas de outro tempo, acerca de suas composições a diferença é que eram menos violentas. Nem entusiasmo nas primeiras horas, nem horror depois da primeira semana; algum prazer e certo fastio.

Naquele ano, apanhou uma febre de nada, que em poucos dias cresceu, até virar perniciosa. Já estava em perigo, quando lhe apareceu o editor, que não sabia da doença, e ia dar-lhe notícia da subida dos conservadores, e pedir-lhe uma polca de ocasião. O enfermeiro, pobre clarineta de teatro, referiu-lhe o estado do Pestana, de modo que o editor entendeu calar-se. O doente é que instou para que lhe dissesse o que era, o editor obedeceu.

— Mas há de ser quando estiver bom de todo, concluiu.

— Logo que a febre decline um pouco, disse o Pestana.

Seguiu-se uma pausa de alguns segundos. O clarineta foi pé ante pé preparar o remédio; o editor levantou-se e despediu-se.

— Adeus.

— Olhe, disse o Pestana, como é provável que eu morra por estes dias, faço-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais.

Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo.