



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTE E CULTURA  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**



**EGIDIO MODESTO DE OLIVEIRA NETO**

**UM PANORAMA HISTÓRICO E SOCIOCULTURAL DO LUNDU AO BAIÃO: A  
DIÁSPORA NORDESTINA E A ABORDAGEM POÉTICO-MUSICAL DO BAIÃO  
FONOGRÁFICO DE LUIZ GONZAGA**

**OURO PRETO**

**2022**

EGIDIO MODESTO DE OLIVEIRA NETO

UM PANORAMA HISTÓRICO E SOCIOCULTURAL DO LUNDU AO BAIÃO: A  
DIÁSPORA NORDESTINA E A ABORDAGEM POÉTICO-MUSICAL DO BAIÃO  
FONOGRÁFICO DE LUIZ GONZAGA

Monografia referente ao trabalho de conclusão de Curso apresentado ao curso de Música da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima

OURO PRETO

2022



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Egídio Modesto de Oliveira Neto**

**Um panorama histórico e sociocultural do lundu ao baião - a diáspora nordestina e a abordagem poético-musical do baião fonográfico de Luiz Gonzaga**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovada em 07 de novembro de 2022.

Membros da banca

Orientador (UFOP)

Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima -

Prof. Dr. Rainer C. Patriota (UFPB)  
Prof. Dr. Guilherme Paoliello (UFOP)

O Prof. Dr. Edilson Vicente de Lima, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 07/09/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Edilson Vicente de Lima, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 05/05/2023, às 12:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0520045** e o código CRC **82EA5E9E**.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha gratidão à minha família: minha mãe (Eliete), meu pai (Edson) e minhas irmãs Emilly e Elen, por sempre me apoiarem emocional e financeiramente durante toda a minha vida como estudante, até o momento presente. Agradeço aos amigos, colegas de estudo e professores que tive ao longo da minha vida, os quais me impulsionaram muito em meu caminho contínuo de formação como estudante e profissional da música.

Agradeço aos professores, colegas e amigos que tive o prazer de conviver durante a graduação em música na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Agradeço por todas as trocas, desde as conversas mais descompromissadas sobre a vida e a música até o apoio nos momentos difíceis. Agradeço também à minha companheira Monaliza, que fez parte de todo esse processo de forma ativa e carinhosa.

Quero agradecer especialmente ao Edilson, por ter aceitado o convite de me orientar, conduzindo o processo de confecção deste trabalho sempre com entusiasmo, promovendo um ambiente de estudo estimulante para a pesquisa. Agradeço pelos laços de amizade que estreitamos durante o período em que nos encontramos semanalmente.

E, por fim, dedico o último parágrafo para agradecer minha mãe da forma que ela merece. Agradeço por ter sido quem foi: uma mãe presente e sempre dedicada em me oferecer o melhor que podia; uma professora generosa e dedicada, que plantou em mim a semente da docência, ofício que tanto amava; e uma mulher forte que viveu as maiores dificuldades com um sorriso no rosto, uma grande inspiração em todas as coisas que faço.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo elaborar uma genealogia do gênero baião ao longo dos séculos até sua eclosão na década de 1940, correlacionando manifestações musicais e socioculturais no decorrer desse percurso histórico. Para alcançar este objetivo, o estudo examina a relação do baião com outros gêneros, como o lundu, baiano, tradição dos cantadores e bandas de pífano. Também elucida o desenvolvimento do baião por meio do processo diaspórico resultante de sua migração do ambiente rural do sertão nordestino para o ambiente urbano da capital brasileira na metade dos anos 1940. Além disso, a pesquisa analisa baiões de Luiz Gonzaga e seus parceiros a partir de uma perspectiva que considera os elementos poético-musicais como forma de estudar e apreciar plenamente as músicas, revelando assim os aspectos semióticos das canções analisadas.

**Palavras-chave:** baião; lundu; baiano; cantadores e violeiros; banda de pife; Luiz Gonzaga; diáspora nordestina; análise musical; semiótica da canção.

## ABSTRACT

This study aims to construct a genealogy of the baião genre over the centuries leading up to its emergence in the 1940s, while drawing correlations between musical and sociocultural manifestations during this historical trajectory. To achieve this, the study examines the relationship of baião with others genres, such as the lundu, baiano, tradition of cantadores, and pife bands. It also elucidates the development of baião through the diasporic process that resulted from its migration from the rural environment of northeastern sertão to the urban environment of the Brazilian capital in the mid-1940s. Additionally, the research analyzes baião songs by Luiz Gonzaga and his partners from a perspective that considers poetic-musical elements as a way of studying and fully appreciating the songs, thereby revealing the semiotic aspects of the analyzed pieces.

**Key-words:** baião; lundu; baiano; cantadores e violeiros; pife bands; Luiz Gonzaga; northeastern diaspora; musical analysis; semiotics aspects of the song.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	7
<b>2 DE ONDE VEM O BAIÃO?</b>	10
2.1 O lundu e o baiano	11
2.2 Os cantadores e violeiros	13
<b>3 ZABUMBA E TRIÂNGULO NO MATUÃO DO BAIÃO</b>	17
3.1 O zabumba e o lundu	19
3.2 Triângulo, um ferrinho qualquer	22
<b>4 A DIÁSPORA E O BAIÃO FONOGRÁFICO</b>	24
4.1 Algumas canções “nortistas” e a difusão do baião	26
<b>5 ANÁLISE POÉTICO-MUSICAL DO BAIÃO</b>	28
5.1 A tematização metalinguística e o modalismo em “Baião”	30
5.2 Relação <i>passional-tematizante</i> em “Asa Branca” e “Juazeiro”	33
5.3 A figurativização no baião	39
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	44
<b>REFERÊNCIAS</b>	47

## 1 INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “Um panorama histórico e sociocultural do lundu ao baião: a diáspora nordestina e a abordagem poético-musical do baião fonográfico de Luiz Gonzaga”, propõe a investigação da trajetória do baião, desde sua relação de “parentesco” com o lundu, até a concepção do baião que ganha visibilidade no mercado musical, com destaque para o músico e compositor pernambucano Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989) e seus parceiros<sup>1</sup>.

Alicerçado por pesquisas de diversos autores sobre o tema, será estabelecida uma suposição para uma possível genealogia do gênero ao longo dos séculos até o baião que eclodiu na década de 1940. Entendamos que nesse processo não há um caminho linear, embora seja possível indicar alguns elementos e acontecimentos que contribuíram para o desenvolvimento do gênero, esquivando de afirmações que se fecham em sim, como “o baião veio do lundu” ou “Luiz Gonzaga inventou o baião”, premissas que, em parte, são verdadeiras, mas não informam uma direção mais delineada e crítica acerca do assunto. Para isso, as pesquisas escolhidas para referenciar este trabalho dispõem de argumentos históricos e socioculturais sobre o baião, seus antepassados e expressões mais ligadas a tradição popular que o influenciaram até uma concepção estética que colaborou para a sua distribuição massiva no mercado musical.

Para essa hipótese que aproxima o baião do lundu, serão explicitadas as investigações sobre o baiano, a tradição dos cantadores e as bandas de pifes como expressões que permeiam esses gêneros e balizam esse vínculo, correlacionando essas manifestações musicais e socioculturais no esforço de encurtar a distância temporal e musical extensa que há entre eles. Quanto a reivindicação que contempla Luiz Gonzaga como o criador do baião, pelo menos em relação a maneira que conhecemos o gênero através de meios midiáticos<sup>2</sup>, propôs-se aqui entender as escolhas para a concepção do baião fonográfico mediante essas mesmas lentes mediadoras. É válido ressaltar que o baião como gênero lançado para o consumo assume características que, nem sempre, é possível explicar através desse recorte genealógico.

---

<sup>1</sup> Em especial, Humberto Cavalcanti Teixeira (1915 - 1979) e José de Sousa Dantas Filho (1921 – 1962) com quem o Luiz Gonzaga compôs algumas de suas músicas de maior relevância no repertório do baião.

<sup>2</sup> Breve trecho de entrevista de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, para um programa de tv da Rede Globo chamado Brasil Especial. Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=W\\_BEigHAzpw](https://www.youtube.com/watch?v=W_BEigHAzpw) >. Acesso em 01/11/2022.



Além disso, todo o desempenho do baião fonográfico<sup>3</sup> traz em si as penúrias da migração, por ser um gênero que prospera no mercado cultural apenas após se distanciar de seu local de origem, “trazido” por sujeitos que habitam um novo lugar que os impulsiona ao mesmo tempo que exerce uma pressão supressora sobre suas expressões culturais e artísticas ligadas à tradição dos seus locais de origem. Portanto, é nesse descompasso que o baião e seus estilizadores se potencializam.

Este trabalho procura dialogar através de todas essas problemáticas postas ao longo de quatro capítulos, visando contribuir um pouco com esse inesgotável tema. No primeiro capítulo “De onde vem o baião?”, apresentará, através das pesquisas de Alvarenga (1982) sobre o baiano, dados históricos e socioculturais que estabelecem uma expressiva aproximação entre o baião e o lundu. Além de esclarecer elementos que caracterizam o lundu através de Lima (2010) e apontamentos de Tinhorão (2013) sobre o baião e o baiano, bem como a crucial influência dos cantadores e violeiros para o baiano e o baião.

O segundo capítulo, “O triângulo e o zabumba no matulão do baião”, aborda a instrumentação tradicional do baião fonográfico e sua correlação com as bandas de pifes, o lundu e o baiano, por meio de Alvarenga (1982), Costa-Lima Neto (2020) e Guerra-Peixe (1970). No capítulo seguinte, “A diáspora e o baião fonográfico”, será explicitado o desenvolvimento do baião no ambiente urbano da capital do Brasil (Rio de Janeiro) em meados dos anos de 1940, fundamentado, principalmente, pelo autor Tinhorão (2013). Ademias, desenvolver-se-á o conceito de diáspora segundo Hall (2002) e o conceito de entre-lugar de Bhabha (2003).

No último capítulo “Uma análise poético-musical do baião de Luiz Gonzaga”, serão elaboradas análises de baiões de Luiz Gonzaga através da teoria de Tatit (2012), visto que é como canção (letra e música) que o gênero se projeta em maiores proporções no ponto de vista do mercado musical. Também serão realizadas análises musicais abordando o sistema modal utilizado em algumas composições por meio da pesquisa de Tiné (2008). Além da utilização de transcrições do Songbook do Luiz Gonzaga (vol. 1 e vol.2) para a análise das canções escolhidas.

---

<sup>3</sup> Adotou-se essa nomenclatura para que se pudesse indicar o baião incorporado à indústria cultural e distingui-lo de outras manifestações musicais também denominadas de baião, mas que não tem distribuição mercadológica no meio musical, obedecendo a uma difusão em proporções comunitárias da cultura popular tradicional de um povo. “A música popular consolidou-se, ao longo do último século, como uma manifestação cultural intimamente ligada ao desenvolvimento da indústria do entretenimento. A partir da invenção do fonógrafo por Thomas Edison, em 1877, constituiu-se um importante ramo da indústria cultural – a indústria fonográfica – que passou a ter na música popular o seu principal produto” (ZAN, 2001, p.107)

Neste capítulo derradeiro, as análises englobarão diversos aspectos desenvolvidos ao longo do trabalho, no anseio de evidenciar as várias características que conduziram o baião até a síntese proposta por Luiz Gonzaga e seus pares.

## 2 DE ONDE VEM O BAIÃO?

O baião ganha projeção como gênero fonográfico a partir da segunda metade da década de 40 do século passado com os primeiros baiões gravados, tal acontecimento traz consigo os nomes de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira como seus principais idealizadores. Entretanto, a história do baião não se resume a isso e é preciso resgatar um pouco do que se sabe sobre ele antes do grande prestígio nacional como um gênero representativo da região nordeste do Brasil.

Para isso, não devemos somente levantar a questão “de onde vem o baião?”, mas também que baião era esse antes de ser estilizado para uma distribuição massiva? Quem eram os “tocadores” de baião e seu ambiente sociocultural? Como a migração nordestina influenciou no baião que conhecemos hoje? O baião sempre foi um gênero do cancionário brasileiro? Porque o baião é conhecido por adotar um sistema modal? Enfim, são diversas as indagações que nos levam a refletir sobre os caminhos percorridos por ele antes de sua formatação como gênero de música popular documentado em fonogramas.

Começemos, então, pela curiosa palavra “baião” que se supõe fruto de uma variação na pronúncia de “baiano”, termo considerado como uma abreviatura de lundu baiano. O baiano se apresenta como expressão artística e musical dançante típica da região nordeste, uma tradição popular do ambiente rural. Tal suposição nos infere a uma interessante pista não apenas sobre a origem do nome em si, mas nos leva em direção à importantes aspectos do baiano, aproximando-o ao lundu em seus aspectos coreográficos.

O baiano ou baião parece ser uma dança usada apenas da Bahia para cima. Sobre ela se encontram referências neste Estado, em Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão. É uma dança de pares solistas, um homem e uma mulher, com sapateados, palmas, umbigada, meneios e o uso de castanholas ou de um castanholar de dedos que as substitua. [...] A observação interessa, porque parece dar mais estreitamente ao baiano, as mesmas atitudes do lundu. Realmente creio possível a suposição de que o baiano seja mesmo um outro nome do lundu. Pelo menos uma vez, Pereira da Costa fala claramente do “lundu baiano” (ALVARENGA, 1982, p.177-8).

Antes de abordar diretamente o baiano, é importante nos atermos, mesmo que brevemente, ao lundu. Este se manifesta como dança e música surgidas a partir da convergência entre culturas europeias - em especial Portugal e Espanha - e negra afro-brasileira que ocorreu por conta do processo de colonização no Brasil.

## 2.1 O lundu e o baiano

O lundu, em suas características coreográficas, é uma dança de pares solistas, com requebro de quadris, umbigada e fandango (castanhola ou castanholar dos dedos). Já em aspectos musicais, tem como característica o uso de instrumentos percussivos, incluindo palmas de mão, que conduzem o ritmo da dança, além de conter acompanhamento de instrumentos de cordas dedilhadas, como a viola de arame ou guitarra portuguesa tocando de forma arpejada em alternância entre tônica e dominante. Está presente também o uso de rabecas, flautas ou até mesmo as violas tocando algum tema melódico. Além disso, o refrão em coro é outra característica marcante do gênero. É necessário dizer que o lundu, pode se apresentar como lundu instrumental, aproximando-se mais diretamente às características citadas acima, ou como lundu canção, enquadrando-se como música de salão incorporando as tendências classicizantes do século XVIII através do formalismo galante-clássico, assemelhando-se à modinha (LIMA, 2010).

Como destaca Alvarenga (1982) anteriormente, em aspectos coreográficos o baiano e o lundu apresentam diversas atitudes em comum, além de semelhanças musicais como um todo, lavando-nos a seguir em uma linha de raciocínio que compreende que o baiano seja uma maneira como o lundu se manifestou nos diversos estados do nordeste brasileiro, como reitera Tinhorão (2013, p.25).

Nascido provavelmente de uma forma especial dos violeiros tocarem lundus na zona rural do Nordeste (onde essa dança depois a canção citadina chamada de lundu chegou com nome de baiano), o baião estruturou-se como música de uma dança que, no dizer do maestro Batista Siqueira, “evita a sincopa, começando a frase melódica depois de pequena pausa”.

É importante ressaltar que o baiano, segundo os autores Alvarenga (1982) e Tinhorão (2013), é encontrado especialmente em estados do Nordeste, e tem, além da importância da sessão rítmica de percussões e palmas de mão para a evolução da dança, a viola como um instrumento acompanhador. Embora a viola também tenha significativa relevância para o lundu, esses autores, ainda assim, destacam importância do instrumento em suas pesquisas sobre o baiano.

Os instrumentos são, neste caso, os empregados normalmente no bailado. Como dança de vida própria, o principal instrumento acompanhador do baiano é a viola, a que se juntam, segundo as informações de que disponho, pandeiro em Sergipe, botijão na Paraíba e rabeca no Maranhão. Quanto às suas

características especificamente musicais, o Baiano são melodias sincopadas parentes do refrão dos Lundus, das Chulas e de outros que revelam no seu corte rítmico que destinam a danças cheias de movimentos de ancas. Caracteriza-o também a frequência de refrãos instrumentais em curtos arpejos (ALVARENGA, 1982, p. 179).

Desse modo, além dos elementos coreográficos, como o movimento das ancas e, em especial, a umbigada, temos nos elementos musicais do baiano, bem como instrumentos utilizados, semelhanças que nos permite inferir que ele é uma forma regional dos estados do nordeste de se tocar o lundu. A viola de arame tem um papel fundamental no lundu, tanto harmônico e rítmico, quanto melódico, já que podia executar acordes arpejados, marcar o ritmo com rasgueados e tocar melodias que servissem de inspiração temática (LIMA, 2010).

Sabe-se que o lundu esteve presente em diversas regiões do país, incluindo a região nordeste, como nos estados de Pernambuco e Bahia<sup>4</sup>, por exemplo. O que colaborou para sua regionalização no caso do baiano que traz semelhanças fundamentais com o lundu, mas que carrega consigo particularidades garantem sua autonomia.

[...] com o Lundu ou sendo em seu derivado, o Baiano se distingue dele nestes pontos: por comportar, durante a dança, improvisos e desafios dos cantadores, tal como informam no século XIX Sílvio Romero e modernamente Rodrigues de Carvalho; por ser também música exclusivamente instrumental, embora destinada sempre à dança. Neste último aspecto, ele existe no Estado da Paraíba e frequenta o Bumba-meu-boi, em que ocorrem para as danças das figuras Baianos cantados e Baianos instrumentais (ALVARENGA, 1982, p. 179).

O baiano, por ser uma música instrumental como enfatiza a autora, tem semelhanças fundamentais com o lundu instrumental em suas características coreográficas e musicais, porém não cumpre a semelhança com o lundu em sua totalidade, diferenciando-se do lundu canção. Além disso, o baiano se distingue também do lundu instrumental por ter como importante característica o improviso e desafios de cantadores.

---

<sup>4</sup> O Lundu deve ter tido grande importância na Bahia, visto que vários autores do século passado consideraram este Estado como o seu centro e foco irradiador. Dessa importância nasceria a designação de Baiano, que lhe teria sido justaposta. Assim, de uma provável expressão **Lundu baiano**, denominadora pelo menos de um Lundu do séc. XIX, o povo fixou talvez apenas a indicação regional. (ALVARENGA, 1982, p. 179)

## 2.2 Os cantadores e violeiros

Os improvisos e desafios citados por Alvarenga (1982) são improvisos poéticos dos versos e não improvisos melódicos ou variações de uma melodia. Embora essa seja uma diferença potente em relação ao lundu, por oferecer certa particularidade ao baiano, faz-se necessário expor que o lundu também incorpora improvisos à sua prática, não apenas como uma melodia improvisada ou variação do tema executados por instrumentos como a viola, violino ou flauta, mas também em refrões com coros improvisados nos lundus instrumentais.

Para que possam ser bem tocados, é necessário que haja dois instrumentos, um dos quais toca apenas o motivo ou tema, o qual é sempre um bonito e simples arpejo; enquanto um outro improvisa sobre este as mais deleitáveis melodias. Nestas ocasiões, dá-se a imaginação a maior e mais rica liberdades possível e ocasionalmente pode ser que sejam acompanhadas por voz; nestes casos é usual que sejam também improvisadas. (A.P.D.G., 1826, p. 220-221)

No entanto, os improvisos dos cantadores são certamente diferentes dos citados por A.P.D.G (1826). Quando Alvarenga (1982) salienta os improvisos e desafios, refere-se a uma prática muito específica desses sujeitos do sertão nordestino, com construções poéticas, maneiras de entoar o canto e abordagens temáticas típicas dessa manifestação sociocultural. Assim, os improvisos dos cantadores e o uso da viola de arame são elementos fundamentais para distinguirmos a maneira regionalizada que o lundu assumiu no Nordeste.

Desse modo, podemos entender que os violeiros e cantadores, bem como suas formas peculiares de improvisação, representam marcos que estipulam as diferenças entre o baiano e o lundu. Os violeiros e cantadores estão bastante arraigados no imaginário nordestino e assumem um importante papel social. Nesse sentido, os cantadores e violeiros são sujeitos do ambiente rural (com pouco ou nenhum contato com o ambiente urbano) que exercem uma atividade poético-musical em grupo e que, em geral, são pertencentes a camadas iletradas. Eles cantam suas realidades, histórias, feitos, venturas e desventuras, refletindo o modo de vida da região (LAMAS, 1986, pg. 271). Tudo isso sem depender de meios midiáticos, fonográficos ou da imprensa para disseminação de suas práticas musicais e culturais, e se caracterizando como uma atividade de transmissão oral. Em suas cantorias, difundem fatos ocorridos que abordam a realidade em que estão inseridos.

O cantador [...] é o protagonista da história do Nordeste brasileiro. É o informante de seu povo, o crítico das injustiças sociais, o baluarte da moral tradicional, o tradutor das ocorrências que ultrapassam os limites do sertão,

transformando no linguajar comum o que vem acontecendo no resto do mundo. Mesmo a presença do rádio e da televisão não substituem a versão dos poetas repentistas. As pessoas ainda prosseguem com a ideia reforçada de que o repentista é o melhor analista da sociedade, sob o prisma empírico, sendo, muitas vezes, fonte mais fidedigna do que *media* como rádio e televisão, por exemplo. (RAMALHO, 2001, p.28).

Dentro deste contexto, Luiz Gonzaga, um dos principais expoentes na concepção do baião como gênero fonográfico, revela que os cantadores e violeiros o inspiraram nesse processo. Assim, podemos entender que esses agentes exercem tanto um ponto de convergência, quanto de inflexão entre os gêneros, já que o baião, tido inicialmente como sinônimo de baiano e este, por sua vez, encarado como uma manifestação do lundu nos estados do nordeste, distinguem-se e se aproximam também através desses sujeitos socioculturais. Devemos advertir que os relatos do “Rei do baião” sobre a influência que teve dos cantadores são frutos de experiências pessoais próprias e não de apontamentos históricos embasados. Porém, eles nos capturam a atenção e nos estimulam a refletir sobre o baião e suas influências herdadas do baiano.

[...] Tirei o baião baseado no bojo da viola do cantador, quando ele faz o tempero para entrar na cantoria. Dá aquela cadência e aquela batida no bojo da viola [...], e os cantadores do nordeste ficaram com cadência do baião. Mas não tinha uma música que caracterizasse ele, com letra própria nem nada. Era uma coisa que se falava: “Dá um baião aí...”. E alguém cantava: “Já apanhei minha viola / já afinei o meu bordão... nham, nham... nham, nham”. Tinha só o tempero, que era um prelúdio de cantoria. É aquilo que o cantador faz quando começa a puntear” a viola, esperando a inspiração (GONZAGA apud SOUZA; ANDREATO, 1979, p. 25).

É curioso como a característica dos improvisos e desafios, característico do baiano, são fundamentais para caracterizar esse baião descrito por Luiz Gonzaga, que funciona como mote para a cantoria. Se pensarmos no baião-de-viola, o violeiro, além do ritmo tocado no bojo descrito por Gonzaga, toca uma linha melódica como tema que serve de inspiração para improvisar versos.

O acompanhamento instrumental ao canto nas modalidades do repente é chamado de baião-de-viola e consistem em um ciclo pequeno de dois acordes alternados, com pequenas variações em um ritmo peculiar sobre uma nota pedal (o bordão). Pequenos fragmentos melódicos são executados nas regiões mais altas do instrumento. O baião introdutório pode durar alguns minutos; convoca a atenção da plateia e dos poetas. (TRAVASSOS apud SAUTHUCK, 2012, p. 38)

Além do mais, os fragmentos melódicos motivadores para os improvisos no baião-de-violão podem ter estruturas modais, assim como encontramos também a utilização desse sistema no baião a partir dos anos 40. Dessa maneira, distingue-se do lundu que utiliza o sistema tonal, sobretudo aqueles que restaram nos arquivos de grandes centros urbanos, como na Biblioteca Nacional do Rio Janeiro, Fundação Cultural do Estado da Bahia e Biblioteca Nacional de Portugal.

É curioso pensar que o baião tem diversas relações históricas e musicais com o lundu e, no entanto, preserva a utilização do sistema modal como uma característica marcante. Essa questão pode ter resposta nas “influências ibéricas, africanas, mouriscas, gregorianas e indígenas” (Paz, apud. Tiné, 2008, p.46) que teve o modalismo no Brasil. Se direcionarmos para o nordeste e seus aspectos modais, “uma das possíveis origens do modalismo nordestino se dá na especulação do elemento mourisco, advinda da dominação do Sul da Espanha e Portugal na Idade Média” (TINÉ, 2008, p.47).

Outro ponto que chama atenção está na variação de significados que o próprio termo baião pode assumir. Nas tradições dos cantadores pode representar a alternância de estrofes que os repentistas fazem durante as cantorias, eles devem improvisar a mesma forma poética e o mesmo assunto dentro da mesma melodia. É intrigante como a característica da improvisação poética presente também no baiano aparece na prática dos cantadores com a palavra baião sendo utilizada genericamente como sinônimo para os desafios.

Na cantoria, o termo baião não se confunde com o gênero musical popularizado por Luiz Gonzaga. Aqui, ele indica uma sequência de estrofes compostas e enunciadas alternadamente pelos dois cantadores dentro da mesma modalidade poética (por exemplo, Sextilha, décimas com versos de sétima ou de dez sílabas etc.), do mesmo assunto e cantadas na mesma melodia. Uma cantoria costuma durar em torno de quatro horas e tem início obrigatório com Sextilhas. Quem inicia um baião tem a prerrogativa de escolher o assunto, a toada e às vezes a modalidade de estrofe que se vai cantar. (SAUTHUCK, 2012, p. 22)

Concluimos que o lundu e o baiano têm características semelhantes, conferindo-lhes diferença especialmente no que diz respeito ao improviso dos versos que está presente também na prática dos cantadores e que, segundo Luiz Gonzaga, serviu de inspiração para a concepção do gênero difundido por ele. Nesse cenário, o baião se desenvolve até suas primeiras gravações com expressivas diferenças em relação ao que foi descrito até agora, tanto em aspectos musicais, quanto de dança e instrumentação. Em seus aspectos musicais, podemos destacar que ele traz a canção com uma melodia composta para abrigar a poesia (letra), diferente do baiano



que era essencialmente instrumental e do baião dos cantadores que trazia uma poesia improvisada dos repentistas. Na instrumentação, a viola perde seu destaque para a sanfona acompanhada de zabumba e triângulo.

Desse modo, depois de tudo que foi dito, fica claro que o baião tem diversos significados e que vai muito além do gênero fonográfico concebido por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e seus parceiros, trazendo consigo uma história longa, rica e complexa que vem atravessando os séculos até os dias de hoje.

### 3 ZABUMBA E TRIÂNGULO NO MATUÃO DO BAIÃO

Como vimos anteriormente, a viola é um instrumento relevante para o baiano e o baião dos cantadores, assim como é também para a idealização e concepção do baião moderno, embora não seja um instrumento utilizado na instrumentação tradicional proposta por Luiz Gonzaga, composta, principalmente, de sanfona, zabumba e triângulo. Esse é um curioso ponto que nos leva a refletir sobre essa canônica formação.

Luiz Gonzaga contava histórias sobre sua trajetória até chegar ao baião que elaborou, embora não tenha necessariamente evidências históricas, seus pessoais nos dão pistas por onde caminhar. Essa formação do baião, segundo ele, foi extraída das bandas de pifes que tocavam em feiras e portas de igrejas.

Eu, no início da minha carreira, tocava sozinho... Porque não sabia tocar, só sabia imitar os tocadores de valsas, de tangos. Só depois é que eu precisei de uma banda. Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocam nas igrejas, na novena lá do Araripe e que tinham zabumba e às vezes também um triângulo. (GONZAGA apud DREYFUS, 1996, p. 151)

As bandas de pifes (zabumba<sup>5</sup>) tinham um repertório extenso que incluía dobrados, marchas, choros, valsas e outros ritmos, dentre eles, estava presente o baiano ou baião, segundo Guerra-Peixe<sup>6</sup>. Logo, não é à toa que Luiz Gonzaga tenha buscado nas bandas de pifes sua inspiração, como buscou no baião-de-viola para a confecção do seu enredo de inventor do baião, obviamente, não há aqui nenhum interesse em questionar o mérito sobre seu trabalho para desenvolver o baião fonográfico, mas uma pesquisa em busca de entender o que motivou tais escolhas.

Começamos aqui pelo zabumba que Luiz Gonzaga diz ter incorporado ao baião para desempenhar o acompanhamento rítmico, por sentir falta do “côro”<sup>7</sup> (couro). O zabumba marca a rítmica em seu grave com uma baqueta de extremidade acolchoada que se chamada maceta,

<sup>5</sup> O termo Zabumba também pode indicar, além do instrumento musical, o conjunto musical composto por pifes, zabumba, triângulo e tarol.

<sup>6</sup> GUERRA-PEIXE, César. “Zabumba, orquestra nordestina”. In: Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, 10(26), jan./abr., 1970, pp.15-38.

<sup>7</sup> “Eu vinha cantando sozinho, mas eu precisava de um ritmo. Porque a música nordestina precisava de *côro*. *Côro*, que eu digo, é couro de cachorro, couro de bode. Negócio para bater, como no Rio de Janeiro se usa couro de gato, né? Então, primeiramente, eu criei o zabumba baseado nas bandas de couro lá do sertão, aquelas que nós chamamos de esquentamuié. Mas a zabumba, só... eu fiquei assim, com a asa quebrada. Eu precisava descobrir um instrumento bastante vibrante, agudo, pra brigar com a zabumba. Até que vi no Recife passar um menino vendendo cavaco chinês, com aquele tubo nas costas, tocando o tinguilim, como eles chamavam – o tinguilim. Aí ele fazia aquilo com certa cadência, né? E pronto! Achei o marido da zabumba. Olha que casamento!” (GONZAGA apud ARAGÃO, 2013, p. 435-436).

além de preencher o ritmo com ataques agudos em sua parte inferior por meio uma baqueta fina e maleável (vareta de bambu ou arame) denominada bacalhau, simulando um som de caixa em meio aos toques graves. Os zabumbeiros costumam tocar em pé com a zabumba pendurada por correia que passa de forma transversal pelo seu corpo, possibilitando que toquem o bacalhau na parte debaixo do instrumento que é revestida de “côro” (ou de material sintético), assim como a parte superior do instrumento.

Porém, desmentindo a afirmação de Luiz Gonzaga, o zabumba como apontado por Guerra-Peixe (1970) já era utilizado nas bandas de pifes para tocar o baiano (baião). Além do mais, uma fotografia da revista *Ilustração Brasileira* do ano de 1929, registra a formação da banda de pifes, com zabumba, triângulo, dois pifes, caixa (tarol) e rabeca, como afirma Tinhorão (2013, p.253). Como podemos conferir na Figura 1.

Figura 1 - Banda de Pifes



Fonte: Revista *Ilustração Brasileira* (1929)

O zabumba é um instrumento de dupla membrana (revestida na parte superior e inferior) como um bumbo ou uma alfaia de maracatu. No caso da alfaia, notamos função e construção semelhantes, além de modo de segurar por correia, possibilitando que o instrumentista toque

em pé. Podemos considerar a zabumba como um instrumento da família dos bumbos, encontrados em orquestras filarmônicas e fanfarras, por exemplo, mas com maneiras diversas de tocar e manusear. O zabumba é um bumbo em que utilizamos os dois lados para tocar, para isso, o instrumento deve ser suspenso por uma correia de modo a deixar o instrumento na transversal, tal manuseio pode ser notado claramente ao vermos os zabumbeiros tocarem, tais características, também podem ser vistas na fotografia anterior (figura 1) e na ilustração que veremos a seguir, porém com aproximadamente um século de diferença entre elas.

Tambor grande de secção cilíndrica, com o corpo de madeira e pele nas duas bases. O tocador dependura-o no ombro esquerdo com uma correia ou corda e toca-o com uma maceta, pedaço roliço de madeira com uma parte esférica, recoberta de couro, numa das extremidades. Também chamado Bombo ou Bumbo. Os exemplares usados pelo povo são geralmente de fabricação manual popular. É o mesmo instrumento empregado nas orquestras e nas bandas com o nome de grande caixa. (ALVARENGA, 1982, p. 359)

### 3.1 O zabumba e o lundu

Figura 2 - Begging for the festival of N. S. D' Atalay



Fonte: A.P.D.G. (fl. 1826)

Na ilustração *Begging for the festival of N. S. D' Atalay* de A.P.D.G. (fl. 1826) encontra-se um violino (ou rabeca, embora o manuseio utilizado na imagem seja mais associado ao violino) e um bumbo que é segurado de forma semelhante à zabumba e tocado com maceta nas

regiões graves. A outra mão, escondida, parece segurar o instrumento, ou desempenhar uma função que não podemos ver. Enquanto o bumbo faz a marcação rítmica, o violino toca uma melodia ou um acompanhamento harmônico embalando a dança do casal negro que faz gestos claramente associados ao lundu. Dessa maneira, essas características semelhantes de manuseio do bumbo são encontradas desde o lundu ao baião, o que caracteriza mais uma relação de correspondência entre os gêneros. Talvez essas semelhanças tenham atravessado todos esses anos influenciando os gêneros que utilizam bumbos, como alfaia no maracatu e no boi e zabumba no baião.

Ademais, encontra-se menções ao zabumba em poemas de um dos mais significativos compositores de modinhas e lundus, Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). Nessas menções, o instrumento está associado à percussão de regimentos militares, como é o caso do poema intitulado “Zabumba” em sua obra *Viola de Lereno v.1*. Neste poema, encontra-se a onomatopeia “tan, tan...” como referência a um som percussivo, levando-nos a crer que o termo zabumba possa estar ligado, tanto ao instrumento, quanto ao apelo percussivo de um modo geral.

[...]Tan, tan, tan, tan tan Zabumba  
 Bella vida Militar;  
 Defender o Rei e a Pátria  
 E depois rir, e folgar. [...]

(BARBOSA, 1798, p. 54) [livro 2, p.13]

O zabumba não aparece apenas neste poema, mas também em “Soldado do Amor” (pertencente à mesma obra referida anteriormente), onde menciona-se em verso “Não tem Zabumba, ou Tambor”, reiterando a possível presença do instrumento na execução dos lundus e modinhas da época.

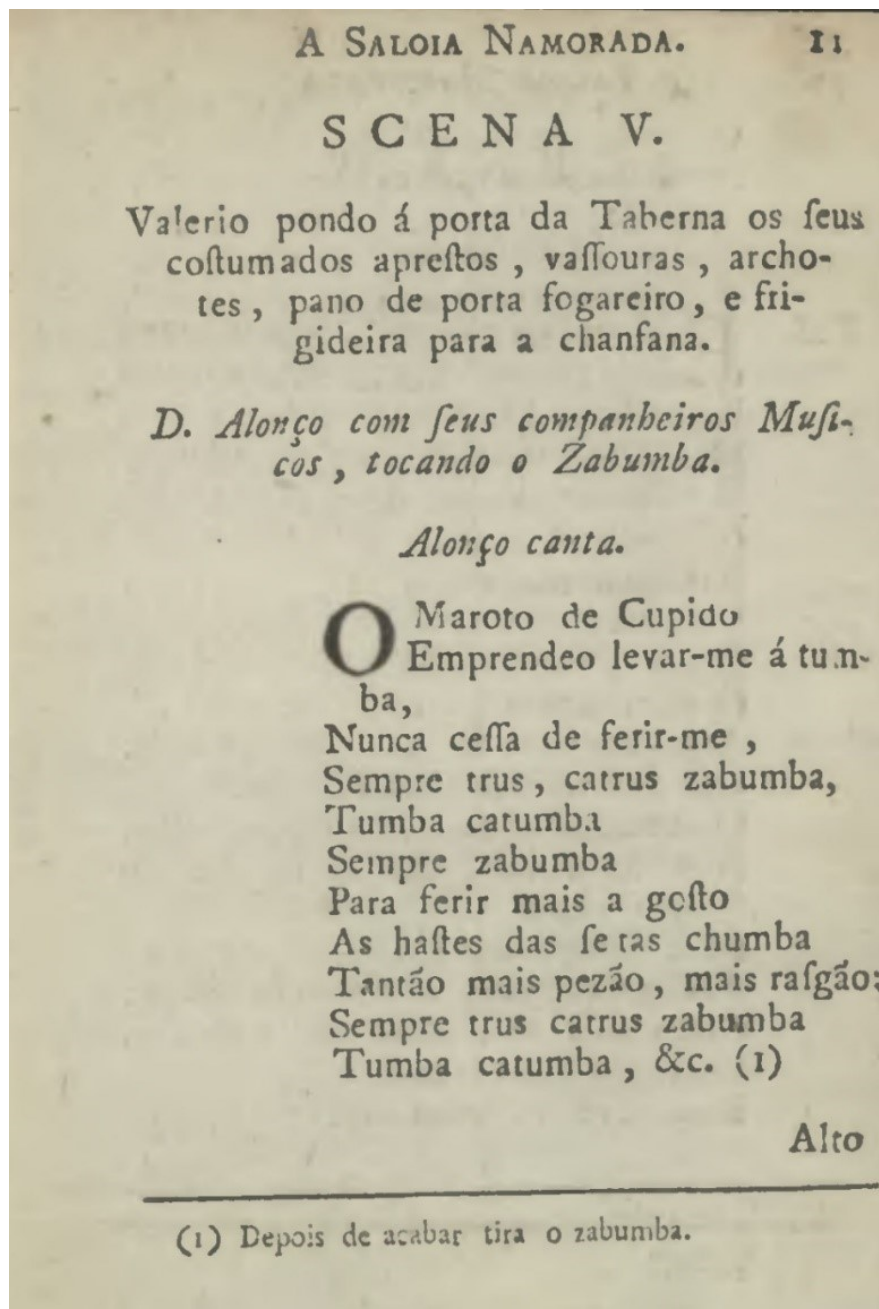
[...] De Cupido os Regimentos  
 Não tem Zabumba, ou Tambor;  
 Tem hum certo mover d'olhos,  
 Que chama muito melhor:

Eu sou &c. [...]

(BARBOSA, 1798, p. 66) [livro 2, p.25]

Encontra-se menções ao zabumba também em “Saloia namorada, ou o remedio he casar” (BARBOSA, 1793, p.11) na descrição de um dos interlocutores, como podemos notar em “ALONSO, Castelhana, Músico, Zabumba de certo regimento”, indicando que esta personagem toque zabumba. Contendo, inclusive uma indicação de cena, “Depois de acabar, tirar o Zabumba”.

Figura 3 - Saloia Namorada ou o remedio he casar



Fonte: Barbosa (1793)

### 3.2 Triângulo, um ferrinho qualquer

Além do zabumba, podemos notar o triângulo também presente nas bandas de pifes<sup>8</sup>, outro instrumento que os relatos de Luiz Gonzaga contemplam, não só na inspiração que ele tirou das bandas de pifes, mas também em atividades de vendas de “chegadinha” ou “cavaco chinês” no Nordeste, em que se usa um triângulo para chamar atenção dos fregueses.

Só depois é que eu precisei de uma banda. Foi quando me lembrei das bandas de pife que tocavam nas igrejas, na novena lá do Araripe e que tinham zabumba e às vezes também um triângulo. Quando não havia um triângulo pra fazer o agudo, o pessoal tanto podia bater num ferrinho qualquer. Primeiro, eu botei zabumba me acompanhando. Mais tarde, numa feira no Recife, eu vi um menino que vendia biscoitinho, e o pregão dele era tocando triângulo. Eu gostei [...]. Havia os pífanos, que têm o som agudo, mas eu não quis utilizá-los porque a sanfona, com aquele sonzão dela, ia cobrir os pífanos todinhos. (DREYFUS, 2007, p. 152)

Presumimos que o “ferrinho qualquer” ao qual ele se refere seja o triângulo e deva ter uma curvatura para deixa-lo pendurado em uma das mãos ou por suporte de modo a deixá-lo livre para ressoar. O triângulo não é exclusividade das tradições populares brasileiras, como bandas de pifes, trios de forró ou Folias do Divino, mas também em obras da música erudita Europeia, bem como na música folclórica portuguesa, onde é também chamado de ferrinho<sup>9</sup>.

O uso do “ferrinho” também acontece no lundu, por exemplo, no “Lundu de Lavernos: obrigado a caquinhos ou ferrinhos” composto por José Maurício Nunes Garcia Júnior (1808-1884) com letra de Manoel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Os “caquinhos” se referem aos cacos de louça como instrumentos percussivos não convencionais, juntos dos ferrinhos ou até concha percutida em pedra como acompanhamentos rítmicos improvisados ou variados da melodia cantada no centro da roda nos batuques (Debret, apud. Costa-lima Neto, 2020 p.78).

O “Lundu de Lavernos” tem uma seção rítmica com tercinas desempenhada pelos caquinhos ou ferrinhos com figuras rítmicas associadas à castanhola, com o timbre dos caquinhos associados aos africanos e o dos ferrinhos (ou triângulos) ao Oriente, desde seu uso

<sup>8</sup> Como podemos conferir na fotografia da revista Ilustração Brasileira de 1929. (figura 1)

<sup>9</sup> “Quanto ao conjunto, em Portugal, e creio que na Europa em geral, há associações instrumentais semelhantes a essa. Jaime Lopes Dias, por exemplo, registra a existência na Beira de um grupo chamado Bombo, que participa das romarias, "constituído por dois bombos, duas caixas ou tambores, dois pífaros e dois ferrinhos e, além destes, pelo grupo coral".” (ALVARENGA, 1982, p. 353). Nesta citação, a autora relata a presença dos ferrinhos na música portuguesa em sua descrição sobre o conjunto Cabaçal.

pela música clássica, por exemplo, na ópera *O Rapto do Serralho* (1782) de W. A. Mozart (Costa-Lima, 2020).

Se nos atermos aos relatos de Luiz Gonzaga e à pesquisa de Costa-Lima Neto (2020), é possível conjecturar que os ferrinhos utilizados nos lundus e nas bandas de pifes fazem do triângulo um instrumento que podemos estabelecer uma correlação entre o lundu e a instrumentação tradicional do baião fonográfico.

De todo modo, mesmo com o esforço de estabelecer conexões entre o baião e o lundu, os caminhos que os conectam são tortuosos e devem haver bifurcações diversas. Por isso, este trabalho não tem a pretensão de indicar um raciocínio o único ou o mais correto, mas oferecer uma contribuição, mesmo que mínima, para que mais veredas sejam abertas.



#### 4 A DIÁSPORA E O BAIÃO FONOGRÁFICO

O desenvolvimento e sucesso do baião como gênero fonográfico está relacionado à ida de Luiz Gonzaga (nascido em Exu - PE) para o Rio de Janeiro em 1939 e com a presença de Humberto Teixeira (natural de Iguatu - CE) também na capital desde 1932. Tal encontro foi reflexo da migração de grandes fluxos de pessoas do nordeste brasileiro para outras regiões (em especial norte, sudeste e centro-oeste) que ocorreu em diferentes momentos na história do Brasil, quase sempre por consequência de secas intermitentes ou em busca de melhores oportunidades, como emprego e educação, por exemplo. Essas pessoas que se deslocaram não levaram apenas seus corpos, ou seja, força de trabalho, levaram também os seus costumes, modos de dizer, vestir, festejar, dançar, cantar, enfim, a sua cultura. Tudo isso irá se deparar com um outro/novo lugar, outro povo, outra cultura, o que, não raro, gerará embates e tensões.

Podemos dizer que tal acontecimento faz parte de um processo de diáspora que acontece quando grandes contingentes de pessoas se deslocam e levam consigo seus costumes, buscando manter e recriar sua cultura nos novos lugares em que se estabelecem. O baião faz parte dessa gama de costumes que se consolida em um ambiente estranho, obviamente, insere-se no novo lugar se impondo e fazendo concessões. Tudo isso, através de Luiz Gonzaga e seus parceiros como sujeitos articuladores e mediadores das diferenças culturais, pois, para inserir o baião no mercado, tiveram que estiliza-lo de modo que “coubesse” no mercado musical fonográfico do Rio de Janeiro.

Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias "casas" (e não a uma "casa" particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural "perdida" ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. [...] Eles são os produtos das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidades distintamente novos produzidos na era da modernidade tardia. (HALL, 2002, p.88-89)<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Embora as letras dos baiões por diversas vezes tratem do retorno à terra natal, o que se concretiza é um retorno afetivo simbólico através da fruição das canções, efetivando-se, na verdade, a “ilusão do retorno ao passado”, diferindo, nesse aspecto, de Hall (2002).

Assim, é “fora do seu lugar” que o baião encontra seu espaço no mercado musical, ultrapassando os limites do interior nordestino e ganhando projeção no cenário de música urbana nacional. Esses sujeitos “atravessadores do baião” estão por um lado no território da sua tradição e, por outro, dialogando e se adaptando às tradições e condições do outro, situando-se no entre-lugar. Esse terceiro espaço é uma zona conflituosa em que há interações e assimilações mútuas entre as culturas. Para o baião atingir grandes proporções no meio musical, os seus idealizadores tiveram que desenvolver uma síntese interessante ao consumo do “outro”<sup>11</sup>.

[...] deveríamos lembrar que é o “inter” - o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite vislumbrar as histórias nacionais, antinacionais, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir como os outros de nós mesmos.” (BHABHA, 2003, p. 69).

Interessante mencionar que uma das primeiras gravações da música “Baião” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), responsável por lançar o gênero em âmbito nacional, foi realizada pelo grupo vocal Quatro Ases e Um Coringa em 1946 e apenas em 1949 viria a ser gravada por “Gonzagão”. Nesse período, acabara de finalizar a Era Vargas (1930-1945), momento em que o samba ganha bastante destaque no cenário musical, tornando-se sinônimo de música popular autenticamente brasileira; um certificado de brasilidade. Entretanto, as composições deveriam estar de acordo com o autoritarismo populista do regime do governo de Getúlio Vargas, já que a “exaltação da “música popular” e do(s) samba(s) como música genuinamente “nacional”, a partir dos anos 1930, relaciona-se evidentemente com a incessante estratégia política getulista de oficializar esse gênero”<sup>12</sup>.

Porém, ao mesmo tempo que o samba e seus diversos subgêneros tinham grande evidência, o baião surge em meio a uma profusão de sambas compostos durante o período varguista. Surgindo, assim, como uma resposta de outros “brasis” à essa homogeneidade na cena de música popular urbana, especialmente na categoria “canção”.

<sup>11</sup> Sujeitos do ambiente urbano, em especial, do eixo Rio-São Paulo.

<sup>12</sup> ABREU, Martha. Histórias Musicais da Primeira República. ArtCultura, Uberlândia, v.13, n.22, p.71-83, jan.-jun. 2011.

#### 4.1 Algumas canções “nortistas” e a difusão do baião

Músicas de matrizes nordestinas já tinham alguma relevância no cancioneiro brasileiro como referência de ritmos dançantes desde antes do surgimento do baião na capital, como é o exemplo da música “Vamos Falar do Norte”<sup>13</sup> grupo musical Bando de Tangarás (o qual tinha como um dos integrantes o sambista Noel Rosa), a música tem um refrão em coro intercalado com versos que tentam imprimir uma embolada em rima rápida. No entanto, os integrantes do grupo não são sujeitos pertencentes a esse universo sociocultural do sertão dos cantadores, nem do contexto dos migrantes nordestinos, evidenciando o olhar da capital para esses sujeitos que chegam.

Dentre os compositores que vieram antes de Luiz Gonzaga, temos o recifense Luperce Miranda com a música “Samba Nortista” gravada em 1928 pelo alagoano Jararaca (José Luís Rodrigues Calazans) que trazia em sua letra o baião como uma música dançante com “requebros” (TINHORÃO, 2013, p.254). Essa música foi lançada pelo selo Odeon, nº 10.360-B, com Jararaca (Grupo dos Calazans) cantando em solo.

Baiana eu vou mergulhar  
 No compasso do Baião  
 Requebra mais baianinha  
 Machuca meu coração...

Outra canção que também tem matrizes nordestinas e foi composta pelo próprio Jararaca, é a toada nortista intitulada “Vamos apanhar limão”<sup>14</sup>, que também é cantada como uma embolada e com refrão em coro de perguntas e respostas. Esta foi lançada em junho de 1929 pela Odeon, nº 10.398-B.

Mais tarde, o cearense Lauro Maia<sup>15</sup>, integrante do grupo Quatro Ases e um Coringa, passou a compor explorando e estilizando a riqueza da música regional, como toadas, balanceios, schottisch [xote] e miudinhos.

Todas essas músicas, porém, revelam-se ainda muito presas ao velho filão das toadas que exploravam o linguajar rural, num ostensivo apelo à nostalgia a ao desejo de exotismo do público das cidades, sempre ligado de uma forma muito

<sup>13</sup> Gravação do Grupo Bando de Tangarás disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mTPXbIKrEAU>>. Acesso em 08/06/2022.

<sup>14</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lkvNz2ZbVzc>>. Acesso em 01/11/2022.

<sup>15</sup> Compositor contemporâneo a Luiz Gonzaga, integrante do grupo que lançou a música “Baião”.

viva ao campo em consequência da migração contínua de nordestinos para os centros urbanos à procura de trabalho. (Ibidem, p. 255)

Com a difusão do baião através de canções que se tornaram clássicos do repertório do gênero, como “Baião”, “Juazeiro” e “Vem morena”, outros compositores e intérpretes comumente conhecidos como expoentes do samba, do choro e das vozes do rádio também incluíam o baião em suas composições e repertórios, como as vozes de Dolores Duran<sup>16</sup> e Nelson Gonçalves<sup>17</sup>, além do ícone do choro, Waldir Azevedo, com destaque para sua composição “Delicado”, cantada também por Carmem Miranda<sup>18</sup>.

O sucesso do baião começa a se apaziguar no mercado fonográfico ao final anos 1950 e, concomitantemente, a bossa nova se torna a “música da vez”. Ainda assim, o baião, junto de diversas outras manifestações da música regional nordestina, conquistou definitivamente o seu espaço na “música popular brasileira” (MPB), estando presente na Tropicália e na composição de grandes ícones da MPB, como Geraldo Vandré, João do Vale, Edu Lobo, João Gilberto<sup>19</sup>, Djavan, entre outros. Além da música instrumental Brasileira com o Quarteto Novo, que traz consigo influências “jazzísticas” ao lado da tradição musical nordestina, e com o grupo recifense Quinteto Armorial que une as sonoridades do nordeste brasileiro às da cultura de concerto europeia.

A difusão baião não ocorreu apenas no Brasil, com a composição “Delicado”, Waldir Azevedo levou o gênero para o exterior e Carmem Miranda ajudou a potencializar o sucesso da composição no cenário internacional. Humberto Teixeira também trouxe para si a responsabilidade de divulgar a música brasileira para o mundo<sup>20</sup>, em particular, o Baião, organizando diversas caravanas com grupos musicais para tocar, especialmente, na Europa do ano de 1958 até o ano de 1964. Foram vários grupos (total de sete caravanas) que tocavam música brasileira, incluindo o baião, e contava com grandes músicos, como Waldir Azevedo, Sivuca, Radamés Gnattali e Guio de Moraes. Esse empreendimento foi uma tentativa de disputar esse nicho de mercado e em crítica aos estrangeiros que faziam sucesso usando ritmos da música popular brasileira, como o samba e o baião, a exemplo de “Baião de Ana” cantado pela atriz italiana Silvia Mangano no filme Anna (1951) de Alberto Lattuada<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Destacamos o álbum “Este Norte é a minha sorte” em que a renomada cantora interpreta canções dentro do repertório da música nordestina, como baião, xote, forró e toada.

<sup>17</sup> Interpretação do baião “Cada um com seu amor” (Fernando Lobo e Paulo Soledade). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=29nS9KRAYm8> > Acesso em dia 16/10/2022.

<sup>18</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cVOnGAJVYb0> > Acesso em 16/10/2022.

<sup>19</sup> João Gilberto com sua composição “Bim bom” no LP Chega de Saudade

<sup>20</sup> Informação presente em Tinhorão (2013, p.261)

<sup>21</sup> Informação presente em Tinhorão (2013, p.260)

## 5 ANÁLISE POÉTICO-MUSICAL DO BAIÃO

Para além de nos atermos apenas aos dados históricos e socioculturais que nos dão pistas sobre de onde vem o baião, é necessário analisar as canções desse gênero se propondo a fazer um paralelo entres esses dados levantados e os elementos que caracterizem o baião de Luiz Gonzaga e seus parceiros.

O baião que ganha projeção na indústria fonográfica está inserido no universo da canção brasileira, que se caracteriza pela junção da letra (poesia e oralidade) com a música como elementos complementares em que um enriquece o sentido do outro. Nesse caso, o enlace entre texto escrito, oralidade, melodia e contexto harmônico nos lança em uma necessidade de olhar além de características restritas ao âmbito musical em si. Então, devemos entender como o sentido do texto está imbricado no sentido musical e vice-versa, já que, embora um tenha certa independência do outro, há também uma relação de codependência e é nessa aparente contradição que a canção se define.

Para que possamos analisar o baião com essa perspectiva, a contribuição de Tatit (2012) é bastante valiosa, visto que o autor desenvolve através dos conceitos de figurativização, passionalização e tematização, uma abordagem que abarca a relação entre os aspectos musicais (melodia e harmonia) e textuais (poesia e oralidade) como algo fundamental para que tenhamos um olhar mais fidedigno sobre os gêneros classificados como canção.

Para entendermos esses conceitos, é necessário frisar que a melodia e a letra cantada (portanto, oralizada) se fundem, isso significa que o contorno melódico e a dicção do canto se misturam. Desse modo, uma mesma melodia pode ser cantada com ênfase nas vogais ou nas consoantes, porém com resultados melódicos diferentes em termos de interpretação em cada uma dessas situações. Essa “junção da sequência melódica com unidades linguísticas” é um “ponto nevrálgico de tensividade da canção” e é essa gestualidade oral que o cancionista explora (Ibidem, p. 9). Através desse recurso, pode-se aproximar ou distanciar o canto da naturalidade da fala, suscitando diferentes percepções no ouvinte, afetando o entendimento de uma canção. Assim, antes de nos atermos às análises de baiões, é necessário esclarecer melhor esses conceitos desenvolvidos pelo autor a respeito das diferentes “dicções” utilizadas no cancionero.

Levando em consideração que a canção deve convencer, portanto, envolver os ouvintes, isso sugere que é importante que soe natural, verossímil. Em suma, o ofício do cancionista é buscar as entoações que valorizem aspectos de uma canção, dentre elas, a figurativização que nos sugere um canto mais próximo da fluidez da fala. Na figurativização, o cancionista deve

estabelecer na relação letra-música uma “programação entoativa” que deve parecer não-programada, assim como a linguagem oral é, imprevisível em seu caminho melódico. Desse modo, emulando a irregularidade da fala dentro da melodia, ficando evidente que quem canta é alguém a dizer algo, uma voz que fala na voz que canta. Assim, podemos notar que há na “programação entoativa” algo semelhante ao que um ator faz em textos teatrais, porém, o intérprete compositor deve equilibrar sua atuação motivada pela poesia oralizada da letra e os conteúdos musicais.

Além do canto com um fluxo mais próximo da fala, há canções que se destacam pelo um alongamento melódico que dialoga com a letra através da sustentação das vogais presentes no texto, dando carga emotiva a canção, nesse caso a canção tem caráter passionalizante. Comumente, essa característica da passionalização está presente em canções em que os temas são os embaraços amorosos, sentimento de abandono, tristeza, “dor de cotovelo”. De certo modo, podemos notar que o alongamento das vogais proporciona a sensação de distanciamento do eu lírico em relação ao objeto de desejo, colaborando para uma tensividade passionalizante típica de temas como a saudade, o amor não-correspondido, a traição amorosa, declarações amorosas, entre outros assuntos de mesma estirpe.

Por fim, as canções que se utilizam de ataques consonantais, produzindo uma rítmica melódico-entoativa regular, possibilitando “impulsos somáticos” por meio de acentos marcados e certa previsibilidade cíclica na forma musical que convidam o corpo ao movimento, são classificadas como tematizantes. A tematização confere força na construção de personagens (o malandro, a garota de Ipanema e o “eu”), de objetos (baião, violão e Brasil) e em valores universais (bem, mal, vida, morte, prazer e sofrimento). Desse modo, a tematização nos “aproxima” do objeto, materializa a ideia.

É necessário salientar que uma só música pode transitar entre todas essas características, variando entre essas propriedades entoativas citadas, devendo expressar a ideia contida na letra de forma coerente com o conteúdo melódico, sempre reiterando essa relação indissociável entre melodia e dicção em uma canção.

Depois dessa breve conceituação, selecionamos para a análise as canções “Baião”, “Juazeiro”, “Asa Branca” e “Dezessete e Setecentos”<sup>22</sup>, devido a compreensão de que essas composições podem dar vazão à análise no sentido musical e poético que as canções obrigam.

---

<sup>22</sup> “Baião”, “Juazeiro” e “Asa Branca” são fruto da parceria de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, já Dezessete e Setecentos é de parceria de Luiz Gonzaga com Miguel Lima.

## 5.1 A tematização metalinguística e o modalismo em “Baião”

A canção “Baião”, de Luiz Gonzaga em parceria com o letrista Humberto Teixeira, foi lançada e cantada por Gonzagão no ano de 1949. Ela traz uma abordagem metalinguística em sua poesia, exaltando o baião como dança e canção. Na letra dessa canção, o eu lírico é como um mensageiro do próprio baião e seu discurso soa quase como um “manual”, um “passo-a-passo” de como se dança esse ritmo, sugerindo bastante o movimento e sensualidade na dança de corpos colados, sendo tanto uma dança envolvente, quanto simples de fruir. Em certa medida, a música soa simples e envolvente, com certa previsibilidade melódica representada por motivos e frases que se repetem ao longo da música, pelo menos ritmicamente, entregando ao ouvinte uma fácil assimilação do discurso musical e reiterando a retórica do discurso poético.

Outro ponto que devemos levar em consideração é que o eu lírico está em primeira pessoa do singular “Eu vou mostrar pra vocês como se dança o baião”, trazendo-nos para o momento presente e nos convocando diretamente para a dança, além de materializar objeto baião, tudo gira em torno desse objeto, inclusive reiterando o nome baião em quase todas as estrofes. Ademais, a canção acentua os “ataques consonantais”, ao invés de alongar as vogais, colaborando para o apelo “somático” que também nos convida à dança, provocando uma subdivisão rítmica dentro do próprio canto no recorrente acento das consoantes. Tudo isso, faz com que a canção baião tenha um caráter tematizante segundo as classificações de Tatit (2012), já que o discurso linguístico-melódico nos concede um objeto e uma sensação de proximidade com esse objeto.

Pensando em termos de arranjo musical, na gravação original de 1949 não há tantos instrumentos<sup>23</sup>, embora tenha uma massa sonora consistente que sustenta o ritmo do baião em “loop” e com pouca variação, colaborando não só com a dança, mas também com o engajamento do ouvinte que facilmente pode memorizar a canção.

Logo no início, a sanfona convoca a atenção fazendo algo que se assemelha ao que é feito também no início da gravação do grupo Quatro Ases e um Coringa (1946), depois toca-se uma introdução com caráter improvisativo e, logo em seguida, toca-se uma melodia que remete àquela que abrigará os versos, fazendo a exposição instrumental do tema da parte A, mas com uma sutil diferença ao utilizar o arpejo em mi maior com sétima no I grau.

---

<sup>23</sup> Violão, acordeom, clave, reco-reco, tambor, vozes femininas e uma voz principal masculina. Nesta gravação, nota-se a ausência do triângulo, além do um tambor desempenhando a função do zabumba. Sendo assim, essa formação traz uma proposta um pouco diferente da que estamos condicionados a associar como tradicional.

Figura 4 - Introdução da música Baião

The musical score for the introduction of 'Baião' is written in E major (three sharps) and 2/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with an E7 chord and a melodic line. The second staff features a rhythmic accompaniment with chords. The third staff continues the accompaniment with a sixteenth-note pattern. The fourth staff shows a melodic line with a sixteenth-note pattern. The fifth staff has a melodic line with slurs and a slash. The sixth staff continues the melodic line with slurs and a slash. The seventh staff has a melodic line with slurs and a slash. The eighth staff has a melodic line with slurs and a slash. The ninth staff has a melodic line with slurs and a slash.

Fonte: Trecho transcrito de Songbook Luiz Gonzaga v.1 de Chediak (2013, p.38)

É provável que essas introduções instrumentais expositivas de alguma parte, em geral da parte A ou do refrão, seja uma reminiscência dos motes que servem de inspiração para a cantoria no baião de viola, que foi uma referência para que Luiz Gonzaga concebesse o baião



fonográfico. Encontra-se essa “receita” em diversos baiões, sendo algo que se convencionou dentro do gênero<sup>24</sup>.

Ademais, outro ponto que chama atenção é a sua construção musical modal, mais especificamente no modo mixolídio (mi mixolídio na gravação original), gerando no I grau da harmonia um acorde maior com sétima menor (mi maior com sétima, E7), bem como todos os outros acordes dessa música que se configuram como maiores com maiores com sétima menor. No entanto, o único que se assume o papel de dominante é o V grau, como podemos sentir ao escutar a cadência (VIIb – V – I), “polarizando” o mi mixolídio ao final de cada sentença musical, como evidencia Tiné (2008)<sup>25</sup>. Tal construção modal, pode nos remeter às influências dos cantadores e violeiros.

Figura 5 - Trecho da música Baião

The image displays a musical score for the piece 'Baião'. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 24, shows a melody in the treble clef with notes marked 'a' and 'a'' and a bass line with a 4(1) fingering and a IV chord. The second system, starting at measure 31, shows a melody with notes marked 'b' and 'c(cad)' and a bass line with 1+3(7) and 2-1 fingerings, and VIIb and V chords.

Fonte: Tiné (2008, p.94)

<sup>24</sup> Como em “Que nem jiló”, “Vem, morena”, “Dezessete Léguas e meia”, “Sabiá”, “ABC do Sertão”, “Paraíba”, entre outros.

<sup>25</sup> Nesta transcrição o autor opta pelo tom de fá maior em vez de mi maior, como podemos conferir nas transcrições do Songbook Luiz Gonzaga v.1

## 5.2 Relação *passional-tematizante* em “Asa Branca” e “Juazeiro”

O baião é um gênero dançante em que a tematização está bastante presente nas composições, isso significa que conteúdo poético circunda em um “tema” principal, seja o próprio “Baião”, a morena em “Vem, Morena”, o “Sabiá” ou o “Juazeiro”. Desse modo, esse tema ou objeto que norteará a poesia cantada, fornece a nós uma sensação cíclica que se reflete também no conteúdo musical. Em geral, colaborando para dança, já que a própria rítmica do canto comumente enfatiza os acentos consonantais, soando bastante rítmico.

Porém, não há regras absolutas, o baião não trata apenas de assuntos de dança e festa, debruça-se também sobre impasses de amor, como é o caso de “Sabiá” e “Juazeiro” e também questões da seca, como na “Asa Branca”, por exemplo. Nesses casos, a tematização continua presente com características como acento das consoantes, o ritmo dançante e um objeto que motiva o conteúdo poético. Entretanto, a tematização se deixa permear por esses conteúdos sensíveis, o que a torna maleável e, assim, assume, às vezes mais pontual, às vezes de forma mais marcante, interferências da passionalização.

Como exemplo, a canção “Juazeiro” composta por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira traz um eu lírico que perdeu sua amada e que tem como confidente, o juazeiro. Este sabe de toda história de amor, pois foi à sua sombra que o amor se constituía. A canção tem forte apelo à presença do juazeiro no enredo amoroso, embora o amor desfeito seja o que motiva o eu lírico a ter com seu “velho amigo” uma conversa franca.

Esta canção traz carga passionalizante, pois fala de separação amorosa e mesmo nos projetando a imagem do “Juazeiro” no pensamento, de modo que quase podemos ver a frondosa árvore, tudo o que conflui para a tematização vem de um enredo passionalizante. Além disso, podemos perceber um breve alongamento das vogais na dicção dessa canção, remetendo-nos a distância entre eu lírico e sua amada. Importante explicitar que esse apontamento difere do que diz Tatit (2012), pois ele enquadra essa música juntamente com “Baião” e “Paraíba”, com a subclassificação de baião-exaltação, “desenvolvido inteiramente nas malhas da tematização linguística e melódica”.

Em todo caso, o baião como gênero ganha prestígio quando se desenvolve como canção (letra e música), esquivando-se do mote para improvisação de versos e dos improvisos instrumentais que embalavam as festas do interior. Para isso, teve de lançar mão do ritmo dançante com suas raízes no baiano, acompanhado da poesia cantada que, não raro, enfatizar a efusão da dança: “vem, morena, pros meus braços/ vem, morena, vem dançar [...]”.

Porém, o baião pode ter também essa carga passional associada à sua tematização habitual. Nesse caso, é o ânimo do sujeito que é tratado na letra, como as dores de amor e a saudade da terra natal, por exemplo. Para Tatit (2012), esta “combinação, aparentemente paradoxal, entre tematização e passionalização”, tem origem na toada, “canção sentimental de caboclo”.

Um bom exemplo dessa relação “passional-tematizante” é a composição “Asa Branca” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Nesta canção, a tematização está presente em sua melodia com ciclos curtos e até monótona se não fosse a letra que nos apresentar novos elementos ao sentido musical. Encontra-se em “Asa Branca” elementos poético-musicais bastante relevantes que colaboram para a tematização, como a previsibilidade melódica que abriga a letra facilitando a assimilação do ouvinte<sup>26</sup>, valorizando consideravelmente o convite à dança, apesar da sua densidade temática sobre a seca, a escassez e o êxodo.

Entendemos, então, o ritmo dançante com uma força que ameniza, mas não neutraliza as tensões passionais presentes na composição. Embora o andamento mais acelerado (aproximadamente 120 BPM) interfira na dicção passionalizante como é o caso da consagrada gravação de 1952<sup>27</sup>, notamos alongamentos de vogais não apenas no final das frases melódicas (como acontece na música “Baião”), mas em todo o contorno melódico, causando uma impressão de desaceleração ao entoar o canto, tornando a dicção menos ritmada. Conseqüentemente, a carga passional presente na letra consegue romper os disfarces da alegria da dança.

Um curioso ponto está na não reiteração do pássaro asa branca na letra, como ocorre em “Sabiá”, por exemplo. Aparentemente, o pássaro também arribou da aridez dos versos. Desse modo, diferente do que vemos em “Baião”, onde tudo que se fala na letra é o próprio baião, em “Asa Branca” o recurso da repetição de um objeto ao qual sucessivamente se retorna não acontece nesta canção. De certo modo, isso causa uma sensação semiótica da partida, se pensarmos que o que dá nome a música “pousa” rapidamente sobre os versos apenas para anunciar sua própria ausência. Enquanto em “Sabiá” é solicitado insistentemente para que o pássaro “alivie” a dor da ausência, que dê pistas de por onde anda a pessoa amada. Falo em passant que esta canção também possui características passionalizantes marcantes.

Além disso, “Asa Branca” traz uma introdução instrumental que remete aos “bailes do interior”, realizando um arranjo que soa improvisativo no início, mas bastante breve, dando

<sup>26</sup> Distanciando-a, por exemplo, da figurativização que se aproxima da fluidez da fala, dando ao contorno melódico elementar imprevisibilidade.

<sup>27</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=P5RaBewuspU> >. Acesso 16/10/2022.

espaço à melodia instrumental que abrigará os versos, como a repetir a comum prática dos cantadores e violeiros que suscitam melodias como mote para os versos.

Figura 6 - Trecho inicial da introdução de Asa Branca



Fonte: Transcrito de Songbook Luiz Gonzaga v.1 de Chediak (2013, p.30)

As escolhas de palavras como “oiei”, “prantação”, “Pru farta”, “vortá” também merecem atenção, pois elas pretendem denotar o linguajar do sertanejo, trazendo a coloquialidade regional da fala para os versos como a busca por mais veracidade para a história da personagem que canta, utilizando-se da 1ª pessoa do singular e aproximando o enredo do intérprete e do ouvinte.

Na gravação de 1952, a música está em sol maior e orbita em harmonia tonal, basicamente em funções tônica (I grau), subdominante (IV grau) e dominante (V grau), porém, utiliza por vezes do C7 (IV7), preservando assim, alguma característica modal nesta modulação do IV grau para o modo mixolídio, embora não utilize o I grau (G) com sétima. A melodia principal também tem melodia tonal, entretanto, notamos que a introdução melódica abriga uma sétima menor logo na primeira nota. Em alguns momentos, isso pode ser encarado como uma sinalização de que é um acorde dominante individual do quarto grau, porque de fato se encaminha para o IV grau, contudo, também pode denotar um “tempero” modal muito sutil quando o final da introdução, resolve em I7 (G7).

Figura 7 - Trecho final da introdução de Asa Branca

Fonte: Transcrito de Songbook Luiz Gonzaga v.1 de Chediak (2013, p.30)

Além de tudo, esta canção desenvolve a importante temática diaspórica que colabora para concepção do baião que Luiz Gonzaga só desenvolve no Sudeste, incorporando-se ao mercado fonográfico da época. Ao tratar da seca, da saudade do sertão nordestino, da expectativa de “reintegração afetiva” com a terra natal, por fim, de questões que contemplam diretamente os nordestinos que migraram para o sudeste, atinge-se um público ouvinte que não tinha ganhado tamanha proporção. Fazendo com que temas do ambiente rural nordestino sejam tratados em pleno ambiente político e socioeconômico urbano em que o samba se consolidara.

(...) o baião trouxe de volta o tom rural que hibernou durante toda a fase de implementação e consolidação do samba urbano como música mais apropriada à rádio. Veio mostrar que havia uma lacuna a ser preenchida no empreendimento popular das emissoras: o grande contingente de público que migrava para trabalhar na capital. (TATIT, 2012, p. 149)

Assim sendo, nota-se que o baião, mesmo tendo uma tendência tematizante, assume contornos passionalizantes, em especial, por dizer das saudades e angústias de pessoas que foram obrigados a abandonar as suas terras natais para serem introduzidas no ambiente urbano. Então, o baião é, de uma certa forma, um termômetro de toda essa reviravolta que acontece em diversos níveis com esses sujeitos. Da mesma maneira que o baião representa a identificação

com o lugar de onde se veio, ele também simboliza a resistência dos indivíduos nesse novo lugar, indivíduos esses, que, assim como o baião, não estão lá nem cá, estão no meio, na divisa, no entre-lugar<sup>28</sup>.

Na composição “Juazeiro”, citada acima, algo semelhante acontece em outras proporções, já que trata mais da distância do eu lírico com o objeto de desejo. Embora, hajam elementos suficientes para classificá-la como tematizante, como uma melodia cíclica, a utilização rítmica da dicção através de “ataques consonantais” e pela reiteração do objeto juazeiro que se repete insistentemente ao longo dos versos. Trata-se antes de tudo de um rompimento amoroso, fazendo do juazeiro um pretexto para despejar o sentimento de abandono sofrido pelo “personagem”, ou até como um espectro daquela que o abandonou, uma projeção dela que ainda continua fincada no chão.

Podemos notar ao escutar a gravação desta canção feita por Gonzagão em 1949<sup>29</sup>, que, apesar do ritmo dançante e acelerado que colabora para a dança, a dicção do canto nos dá uma sensação de atraso em relação ao acompanhamento. Isso acontece porque as vogais são sutilmente alongadas, suavizando as consoantes. Assim, observa-se que, em toda execução desta música, o compositor opta por indicar a lamentação inerente a perda amorosa, sem abandonar o “balanceio” do baião.

Uma informação que devemos nos atentar, está na data da gravação, situando-se como um dos primeiros lançamentos do compositor, que obviamente tinha a pretensão de tornar a música um sucesso. O êxito do baião está, sobretudo, em seu ritmo dançante, por isso, deve ter havido uma escolha de andamento para canção que contribuísse para o apelo somático. Se imaginarmos uma interpretação mais lenta da canção, somos impelidos alongar ainda mais as vogais<sup>30</sup>. Por essa ótica, a canção ganharia uma passionalidade mais acentuada, valorizando ainda mais a letra nesse sentido<sup>31</sup>.

Em termos musicais, esta canção é modal, especificamente, em fá mixolídio, usando como referência a gravação lançada em 1949. Na introdução há uma linha melódica que, dessa vez, não é uma repetição literal, mas exhibe padrões rítmicos bastante semelhantes e uma melodia que remete a melodia da primeira parte (parte A) do canto, entretanto, com pequenas

<sup>28</sup> Bhabha (2003)

<sup>29</sup> Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=EA2r9CljsIM> > Acesso em 16/10/2022

<sup>30</sup> Como ocorre no vídeo extraído da plataforma YouTube, onde podemos notar que, no início, toca-se sem acompanhamento percussivo. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=jNu7V16PYa8> >. Acesso em 01/11/2022.

<sup>31</sup> Além disso, podemos notar em uma interpretação em que grupo vocal “Os Cariocas” opta por uma interpretação mais cadenciada, fortalecendo as características tematização da canção. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=tJHAQLFOGVk> > Acesso em 01/11/2022.

nuances e soando uma quinta acima. Causando, dessa forma, uma melodia introdutória que prenuncia a melodia que será cantada, ainda nos fornecendo um mote para o canto que se segue, porém, trazendo algumas modificações, tornando esta introdução mais rebuscada que as das análises anteriores.

Do ponto de vista harmônico, a introdução traz diversos elementos interessantes que não se repetem ao longo da canção. Além dos graus I7 (I6), IV7 (IV6) e V7 que encontramos em toda a música, notamos a dominante secundária do segundo grau (D7/F#), resolvendo no IIm (Gm), em seguida, toca-se o V7 (C7) para resolver no I7 (F7), gerando um “colorido harmônico” presente apenas na introdução e no interlúdio entre os versos.

Figura 8 - Introdução de Juazeiro

The musical score for the introduction of 'Juazeiro' is presented in two staves. The top staff shows a melodic line in 2/4 time, starting with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The melody continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bottom staff shows a harmonic line with chords: Gm, C7, and F7. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 2/4.

Fonte: Trecho transcrito de Songbook Luiz Gonzaga v.1 de Chediak (2013, p.77)

Outro elemento que chama atenção está na finalização da música. Logo após a repetição da melodia e letra em “Ai, juazeiro/ Ai juazeiro”, o coro feminino canta repetindo novamente o verso “Ai, juazeiro”, porém ralentando e repousando numa nota ré antes de cantar a nota fá uma terça menor acima. Ao ralentar, dá-se ainda mais vazão as tensões passionais, deixando o lamento mais evidente no canto. Somando-se a isso, a sustentação da nota ré que, logo em seguida, encaminha-se para a nota fá, soa por um breve momento como se remetesse à sensação do VI grau (Dm) do campo harmônico, gerando um acorde relativo menor oculto, intensificando a dor da perda e enfatizando os “ais” que se canta para o juazeiro. No entanto, tal sensação não se sustenta e, logo, a canção finaliza com um acorde de F6 (I6) que pode também ser encarado como a primeira inversão de Dm, deixando ainda um resquício dessa sensação.

Figura 9 - Trecho Final de Juazeiro



Fonte: Transcrito de Songbook Luiz Gonzaga v.1 de Chediak (2013, p.77)

Há um dilema que permeia essas noções passional-tematizantes no gênero baião. Nota-se que há uma valorização da dança e é necessário utilizar recursos musicais e poéticos que colaborem para tal. No entanto, há canções que tangem temas mais delicados e doloridos, mas que não devem abandonar a dança. Nesses casos, o cancionista (ou intérprete) precisa transitar entre tensões passionais e tematizantes por meio da performance artístico-musical como artifício de convencimento, tornando a canção uma experiência mais verdadeira, factível.

### 5.3 A figurativização no baião

Como pudemos observar, as classificações propostas por Tatit (2012) para análise de canções admitem que os conceitos de tematização, passionalização e figurativização se entrelacem, permitindo que em uma só canção possa haver mais de uma classificação. Desse modo, o autor propõe subclassificações para o baião que denotam a presença ou não de mútuas classificações acerca da dicção, como o baião-exaltação, em que a tematização é mais evidente e o baião-toada, como o nome já insinua, traz consigo a influência das toadas, com temáticas que englobam o sentimento bucólico e o amor romântico, fazendo com que a tematização seja transpassada por tensões passionalizantes.

Entretanto, a figurativização não é mencionada nessas subclassificações para o baião, já que, aparentemente, não é tão comum ao gênero. Com os cantadores como uma influência direta para que o baião fonográfico fosse concebido, o mote que serve de inspiração para os versos é um traço marcante, como podemos ver na introdução das análises anteriores. Esta característica colabora para que a maioria dos baiões tenham ciclos musicais curtos com melodias marcantes e repetitivas, o que viabiliza as características da tematização.

Já a figurativização se aproxima da oralidade, atribuindo a naturalidade da fala ao canto. Isso implica na imprevisibilidade melódica inerente à fala, distanciando-se dos ciclos melódicos curtos e do canto cadenciado e ritmado comumente encontrados no baião. Além disso, o discurso poético não se propõe a criar um objeto que é reiterado ao longo da letra, em vez disso,



opta por uma situação de diálogo, como encontramos nas músicas “Conversa de Botequim” de Noel Rosa e “Sinal Fechado” de Paulinho da Viola.

O contorno melódico é conduzido por um canto que emula a fala, cooperando para situações de diálogo, como em “Bye, Bye, Brasil” de Chico Buarque e Roberto Menescal, por exemplo. Atinamos, a partir dessa observação, que estas características figurativizantes parecem adotar aspectos cronísticos ao narrar situações cotidianas, em geral, de diálogos. Partindo daí, é possível perceber que a música “Dezessete e Setecentos” de Luiz Gonzaga e Miguel Lima que está presente no Disco Xamego de 1958 (selo Vinyl) possui elementos figurativizantes.

Ao analisarmos esta canção, notamos que, em primeiro lugar, há uma situação cotidiana de diálogo entre um cliente e um comerciante que enfrentam um embaraço sobre qual deve ser o valor do troco a ser pago. Na primeira parte, o diálogo é repetitivo do ponto de vista poético-musical, mas sofre diversas alterações provenientes de língua falada, como fim de frases interrogativas, exclamativas, alterações agressivas de voz e interjeições, por exemplo. Com uma melodia cíclica e bastante curta, o recurso da oralidade é o que traz coerência para a composição, criando uma situação cotidiana quase cinematográfica.

Porém, a figurativização não é tão evidente como nos exemplos de outros compositores citados acima, em que se introjeta mais claramente a irregularidade da fala no discurso musical. Nesta canção de Gonzaga, a regularidade musical vai se perdendo a medida em que os ânimos vão se exaltando por haver desconfiança sobre o valor do troco. Chegando a ponto da performance se tornar teatral, com gritos, hesitações e improvisos cênicos. Todavia, isso acontece na primeira parte da música, já que a parte que se segue, desenvolve-se tendo a regularidade melódica como condutora do discurso poético, cabendo à essa parte um ritmo cadenciado para o canto, mais condizente com a tematização.

A música “Dezessete e Setecentos” tem peculiaridades que vão além dos aspectos poéticos, se observarmos a base da instrumentação rítmica, com zabumba, triângulo e agogô (provavelmente de coco pelo timbre amadeirado), notamos a acentuação nas antecipações da quarta semicolcheia feita pelo zabumba, aproximando a canção do ritmo baião. No entanto, há uma tuba bastante evidente que acentua os tempos fortes, com um fraseado que atravessa as acentuações feitas pelo zabumba. Além disso, há uma flauta tocando ao fundo fraseando sobre as alterações entre tônica e dominante. Esses instrumentos e a linguagem utilizada por eles soam na música como um Maxixe sobre o baião, um “baião-maxixado”. O que é bastante interessante se pensarmos que há associação entre o baião (baiano) ao tango brasileiro, também conhecido como maxixe.

Passando por Conquista, cidade situada no Sul da Bahia, fui informado, por gente do povo, que ali se dança o baião. Este, porém, se assemelha àquela espécie de música que é conhecido por “tango”. Trata-se do “tango brasileiro” ou tanguinho, cuja versão urbana também é conhecida por “maxixe. (PEIXE, 2006, p. 235).

Desse modo, supomos que tal escolha de sobreposição rítmica não seja ao acaso, já que historicamente, podemos traçar um “parentesco” entre os ritmos. Podemos intuir também que Luiz Gonzaga, interessado em fazer uma síntese do baião tradicional rural que se adequasse ao ambiente urbano das rádios e da indústria fonográfica, recorreu à essa herança do baião descrita por Guerra-Peixe (2006) para estruturar o conceito musical explorado nessa gravação. Outra suposição está na plausível influência exercida pela música urbana do Rio de Janeiro em sua musicalidade atravessada pelo choro, o samba e pelo próprio maxixe.

Além dessa gravação, há um registro da música em uma curta apresentação feita ao vivo em 1975<sup>32</sup> por Luiz Gonzaga, em que se optou por fazer a marcação do baião sem a referência do maxixe. Provavelmente, por estar com uma instrumentação em Trio (sanfona, zabumba e triângulo), possibilitando melhor o baião. Outras interpretações da canção também foram feitas por outros artistas, como Jackson do Pandeiro que concebeu um arranjo em xote e uma versão para cinema do filme mexicano “Pecadora” de 1947 do diretor José Díaz Morales, nessa versão, a música é tocada em samba e soa bastante coesa, já que a composição admite a influência dos ritmos brasileiros urbanos do maxixe, choro e samba<sup>33</sup>.

Em aspectos harmônicos, a música é tonal e, em grande parte, utiliza-se da alternância entre tônica (I) e dominante (V), especialmente na parte A, onde abriga a letra mais dialógica, mais figurativizante. A música está em ré maior e utiliza inversões para dar a impressão de maior movimentação harmônica, como podemos conferir na transcrição feita no Songbook do Luiz Gonzaga v.2.

---

<sup>32</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-DM14QsiwtI> > Acesso em 16/10/2022.

<sup>33</sup> Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=BnasV2Whwaw> > Acesso em 16/10/2022.

Figura 10 – Trecho da primeira parte de Dezessete e Setecentos

2.  
D 7 A7/E A7 D D/F# A7/E A7 *coro*

5 Fim Eu lhe dei vin-te mil réis Pra pa-gar três e tre - zen-tos Vo-cê tem que me vol - tar (De-zes-seis e se-te-

9 D D/F# A7/E A7 D D/F# *coro*

centos) De - zes - se - te e se - te - centos (De-zes-seis e se - te - centos) Mas, se eu lhe dei vin-te mil

12 A7/E A7 D D/F# A7/E A7 D D/F# *coro*

réis Pra pa-gar três e tre - zen-tos Vo-cê tem que me vol - tar, é... (De-zes-seis e se-te-centos) Mas, de-zes-seis e se-te-

16 A7/E A7 D D/F# A7/E A7 D D/F# *coro*

centos? (De-zes-seis e se-te-centos) Por que de-zes-seis e se-te-centos? (De-zes-seis e se-te-centos) Mas, se eu lhe dei vin-te mil

Fonte: Songbook Luiz Gonzaga v.2 de Chediak (2013, p.63)

Já na segunda parte, a harmonia abandona a insistência entre tônica (D) e dominante (A7), passando por outros graus do campo harmônico de ré maior, como subdominante (G6), subdominante relativa (Em) e tônica relativa ou subdominante antirelativa (Bm7), além da tônica e dominante, já amplamente utilizadas.

Figura 11 - Trecho da segunda parte de Dezessete e Setecentos

D Bm7 D/F# Em

28 ma-do, fre-quen-tei a a-ca-de - mi - a Co-nhe - ço geo-gra - fi - a, sei a - té mul-ti - pli-car Dei vin-te  
bom vo-cê ti - rar os no-ves fora E-vi-tar que eu vá em - bo-ra e dei-xe a con-ta sem pa-gar Eu já lhe

G6 D/A A7/E A7

32 man-gos pra pa-gar três e tre - zen-tos De - zes - se - te e se - te - cen - tos Vo - cê tem que me vol -  
dis - se que es - sa dro - ga es - tá er - ra - da Vou bus-car a ta - bu - a - da e vol - to a - qui pra lhe pro -

Fonte: Songbook Luiz Gonzaga v.2 de Chediak (2013, p.64)

Na introdução, também ocorre a insistência entre tônica e dominante, além de trazer uma melodia baseada em arpejos e com acompanhamento de acordes que se utilizam de

inversões, conferindo dinamicidade à movimentação harmônica. Assim como o lundu, o maxixe utiliza a alternância entre tônica e dominante que encontramos nessa música. A melodia arpejada é marcante por trazer um padrão rítmico que confere destaque a ela, mas, ao mesmo tempo, soa como parte de acompanhamento, pois reforça o movimento harmônico.

Figura 12 - Introdução de Dezesete e Setecentos

Dezesete e setecentos

intro (acordeom) A7/E A7 D D/F# Dm/F A7/E A7 1. D D/F# Dm/F

2. D ? A7/E A7 D D/F# A7/E A7 coro

5 Fim Eu lhe dei vin-te mil réis Pra pa-gar três e tre - zen-tos Vo-cê tem que me vol - tar (De-zes-seis e se-te-

Fonte: Songbook Luiz Gonzaga v.2 de Chediak (2013, p.63)

O que mais chama atenção nessa composição está na confluência entre o maxixe e o baião, já que são gêneros diretamente influenciados pelo lundu. Além disso, tal associação entre eles já havia sido documentada por Guerra-Peixe (2006). Embora seja uma relação mais pontual e específica, o parentesco é inegável, o que torna a composição “Dezesete e Setecentos” um caso interessante a ser estudado.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O baião é um assunto demasiado amplo e quando nos propomos a traçar um panorama de sua trajetória até a formulação do baião de Luiz Gonzaga, não houve intuito de criar um paradigma sobre uma origem do gênero. Almejou-se, na verdade, tratar mais especificamente do lundu, do baiano, das bandas de pifes e da tradição dos cantadores, como ramos de sua genealogia. Desse modo, algumas abordagens e relações do baião com outras manifestações musicais não são contempladas de maneira mais atenta, como por exemplo o Maxixe, Caboclinho, Calango e Aboios, além de um estudo mais amplo sobre o Forró.

Entretanto, buscou-se através da escolha por essas influências e ancestralidades, delinear um possível caminho que percorreu o baião. Tentando fugir de reducionismos que dizem: “o baião veio do lundu” ou “quem inventou o baião foi Luiz Gonzaga”, afirmações que embora estejam corretas de determinado ponto de vista, não é satisfatório em relação a imensidão que é o baião. É certo também que ele é bem mais que acentuações rítmicas e as inúmeras maneiras que se pode executar um acompanhamento instrumental, é necessário compreender que seu desenvolvimento como canção dentro do cenário fonográfico foi fundamental para a confecção do próprio gênero e analisar o enlace poético-musical é indispensável para que possamos compreendê-lo melhor.

O lundu certamente está presente no desdobramento de diversos gêneros da música brasileira e entre ele e o baião não haveria de ser diferente. Porém, há um caminho enorme a ser revisitado e investigado, por isso devemos evitar a simplificação que os relaciona como algo muito óbvio e afirmativo. O lundu, especialmente em seu derivado lundu baiano (baiano ou baião), nos dá pistas relevantes que principiam as investigações, trazendo elementos que os aproximam, desde a relação entre seus nomes, até questões musicais e de dança, configurando-se como uma das principais matrizes de sua formação.

Dentre as semelhanças, destacamos elementos coreográficos como a umbigada e o castanholar presentes também no baiano. Quanto aos elementos musicais, a instrumentação tem bastante relevância, já que em ambos os casos são utilizadas rabecas, flautas (pifes) e viola de arame exercendo funções semelhantes, além do amplo uso de percussões. Deste modo, as proximidades nos amparam quanto a hipótese de estarmos falando do mesmo objeto, porém com algumas peculiaridades que chamam atenção. Estas diferenças não caracterizam algo “novo”, mas variações regionais de uma mesma expressão. Deve-se evidenciar, então, os improvisos e desafios de cantadores que podem ocorrer no baiano e que, juntamente com o

destaque para a viola como instrumento acompanhador, podemos supor a importância da tradição dos cantadores e violeiros para o baiano e para o baião.

É intrigante pensarmos que Luiz Gonzaga também recorreu aos violeiros e cantadores como base para o baião que ganharia o espaço fonográfico em meados da década de 40. Porém, essa informação é bastante admissível, já que a tradição de violeiros e cantadores ocorre como algo que vem aferir singularidade ao baiano em relação ao lundu.

As bandas de pifes também entram nas observações de Luiz Gonzaga para a “criação” do baião, em especial, na instrumentação. A zambumba e o triângulo fazem parte das bandas de pifes e também da instrumentação proposta para o baião fonográfico. O triângulo utilizado no baião também pode ser associado aos caquinhos e ferrinhos do lundu, trazendo mais uma relação que estreita os laços com entre os gêneros. Já o zabumba, instrumento amplamente utilizado nas manifestações musicais populares do Nordeste<sup>34</sup>, também é mencionado em poemas de Domingos Caldas Barbosa. Além disso, considera-se a possibilidade de sua presença na iconografia de A.P.D.G., *Begging for the festival of N. S. D’Atalay*, de 1827, em que se pode observar um bumbo com técnica semelhante ao zabumba nas manifestações populares e no baião. O que nos leva a crer que ambos os instrumentos poderiam ser encontrados nas sessões das percussões do lundu, assim como estão presentes no baião.

Por ser um gênero de origem rural do sertão Nordestino, mas que se estabeleceu principalmente no ambiente urbano, a sua história é marcada também pelo aspecto diaspórico, dialogando com as referências provenientes do lugar de origem, porém, se adaptando à vida musical urbana da capital Carioca. Desse modo, o baião precisou se enquadrar a características que possibilitassem seu sucesso no mercado fonográfico e, de certa forma, romper com suas heranças de música estritamente instrumental ou de letras improvisadas do repente, tornando-se um gênero dentro do universo da canção, acontecimento que foi crucial para a sua alavancada.

Nesse ponto, este trabalho se ampara na teoria de Tatit (2012), visto que ele propõe uma análise que contempla a sintonia entre os elementos musicais e poéticos dentro da canção. Entendendo isso, podemos dar a devida importância aos aspectos poético-musicais do baião, classificando-o, predominantemente, como tematizante, embora ele possa trazer elementos que fogem a essa classificação. Ademais, em suas letras, há diversas abordagens temáticas, como o amor, seca, êxodo, saudade e o retorno à terra natal, por exemplo. Através desses temas,

---

<sup>34</sup> Como no Caboclinho, Coco, Bumba-meu-boi e Toré.

distancia-se do ambiente urbano, enfatizando, sobretudo, os sertões do nordeste, contemplando os migrantes nordestinos que vivem em grandes centros urbanos do Sudeste.

Através deste trabalho, buscou-se estudar o baião tanto em seus aspectos históricos e socioculturais, quanto poético-musicais. Assim, deparamo-nos com um caminho bem mais tortuoso do que o que sugerem os simplismos acerca de sua origem até a sua disseminação no mercado musical. Embora a necessidade por elucidações nunca haverá de ser saciada de fato, os diversos autores citados nesta pesquisa oferecerem valiosas contribuições e relacioná-los nos possibilitou (como um jogo de quebra-cabeças) enxergar um caminho plausível para o desenvolvimento do gênero.

## REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- A.P.D.G. **Sketches of portuguese life, mainners, costume and character**. Londres: Gzo. B. Whittaker, 1826
- ARAGÃO, Thaís Amorim. **O triângulo e o biscoito fino para as massas: reverberações culturais de uma prática ambulante**. São Paulo, 2013.
- BARBOSA, Domingos Caldas. **A saloia namorada ou o remedio he casar: pequena farça dramatica**. Lisboa: Officina de Simão Thaddeu Ferreira, 1793. Disponível em < <https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/93876-a-saloia-namorada-ou-o-remedio-he-casar?offset=8> >. Acesso em 01/11/2022.
- \_\_\_\_\_. **Viola de Lerenó**: collecção das suas cantigas, oferecidas aos seus amigos. Volume I. Lisboa: Officina Nunesiana, 1798. Disponível em: < <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4347> >. Acesso em: 01/11/2022.
- BERNARDES, Ricardo. A farça A Saloia Namorada (1793) de António Leal Moreira e Domingos Caldas Barbosa no contexto do repertório dos primeiros anos do Teatro de São Carlos.
- CHEDIAK, Almir. **Songbook Luiz Gonzaga**: volume 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Songbook Luiz Gonzaga**: volume 2. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.
- COSTA-LIMA NETO, Luiz. Ressoando além da escravidão: Os «caquinhos» nas ruas, palcos teatrais, periódicos e lundus do Rio de Janeiro Imperial (1826-73). **RPM**. nova série | *new series* 7/1 (2020), pp. 77-102 ISSN 2183-8410. <http://rpm-ns.pt>
- DE MORAES, Jonas Rodrigues. BATUQUES, LUNDU, MODINHA E A EMERSÃO DO BAIÃO NO NORDESTE BRASILEIRO. **Contraponto**, v. 2, n. 2, p. 31, 2013
- DREYFUS, Dominique. **Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: 34, 1996.
- GUERRA-PEIXE, César. Variações sobre o Baião. Revista da Música Popular. n.5. fevereiro de 1955. In: MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando (Orgs.). **Coleção Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.
- GUERRA-PEIXE, César. Zabumba, orquestra nordestina. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, 10 (26), p. 15-38, jan./abr. 1970.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: D&A, 2002.
- LAMAS, Dulce Martins. **A Música na Cantoria Nordestina**. In: Literatura Popular em Verso. Belo Horizonte: Itatiaia, USP e Fundação Casa Rui Barbosa, 1986 (Coleção Reconquista do Brasil - 2a. Série, vol. 94).
- LIMA, Edilson V. O enigma do lundu. **Revista Brasileira de Música**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 207-248, 2010.



MAIA, Marcos da Silva; NASCIMENTO, Hermilson Garcia do. Os ritmos do baião fonográfico de Luiz Gonzaga. **Opus**, v. 25, n. 3, p. 508-530, set./dez. 2019. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2523> >. Acesso em 01/11/2022.

RAMALHO, Elba Braga. **Música e Palavra no Processo de Comunicação Social: A Cantoria Nordestina**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

SAUTCHUK, João Miguel. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. 2ª ed. – 1ª reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TINÉ, Paulo J. Siqueira. **Procedimentos modais na música brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**, tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, orientador Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. São Paulo: Editora 34, 2013.

TRAVASSOS, Elisabeth. Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice. **British Journal of Ethnomusicology** 9 (1): 61-94, 2000.

ZAN, José Roberto. **Música popular brasileira, indústria cultural e identidade**. In *EccoS Rev. Cient.* São Paulo: UNINOVE, 2001, p.105-122.