



AEDOS

Revista do corpo discente
do PPG-História da UFRGS

Da partida à saudade: as representações de migrantes do Nordeste na obra de Luiz Gonzaga

Ruberval José da Silva¹

Resumo: Neste artigo, temos como propósito discutir o fenômeno da migração de trabalhadores vindos da região Nordeste do Brasil para as cidades de São Paulo e, principalmente para o Rio de Janeiro, na obra musical do compositor e intérprete Luiz Gonzaga, entre as décadas de 1950 a 1970. Neste trabalho traçamos um percurso pelas distintas representações que os compositores das canções, e o próprio cantor, fizeram acerca do *ser* migrante em suas diversas experiências. Procurou-se analisar os sentimentos, os estranhamentos e as ações que permearam essas experiências das personagens migrantes. Enfim, a nossa finalidade foi discutir a diversidade dos tipos de migrantes representados na obra do “Rei do Baião”, ressaltando os seus aspectos identitários e as facetas da memória através de algumas canções.

Palavras-chave: Luiz Gonzaga; Migrante; Rio de Janeiro.

Abstract: In this article, we aim to discuss the phenomenon of workers' migration from Northeast of Brazil to São Paulo and especially to Rio de Janeiro, in the musical work of the composer and interpreter Luiz Gonzaga, between the decades of 1950 to 1970. In this work, we traced a course through the different representations that the songs' composers, and the singer himself, made about the migrant being in his diverse experiences. We tried to analyze the feelings, the estrangement and the actions that permeated these experiences of the migrant characters. Ultimately, our purpose was to discuss the diversity of the types of migrants represented in the work of the "King of Baião", emphasizing their identity aspects and the facets of memory.

Keyword: Luiz Gonzaga; Migrant; Rio de Janeiro.

A produção musical de Luiz Gonzaga baseia-se na escolha de um espaço narrativo e poético: o Nordeste. Uma região do Brasil assolada por uma série de dificuldades naturais que, em muitos discursos, legitimam as desigualdades sociais, políticas e econômicas que apresenta como consequência a migração de muitos trabalhadores dessa região para o Sudeste do país, na esperança de desfrutar de uma vida melhor, e, geralmente, de voltar para a terra natal.

O Nordeste, e mais especificamente o(s) sertão(ões), foi o espaço representado na maioria das suas canções nas décadas de 1950 a 1970 e também o auge de muitos ritmos e temas musicais dessa região nos grandes centros urbanos do Sudeste, pois atendia a uma demanda do público ouvinte proveniente de lá. Segundo dados apresentados pelo geógrafo Brito (2006, p. 12), a partir de 1950 a população urbana passou de 19 milhões para 138 milhões

¹ Doutorando em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas/ CPDOC - RJ.

em 1970. Isso significa que, em média por ano, 2,4 milhões de pessoas foram acrescentadas à população urbana brasileira. Esse fenômeno não aconteceu naturalmente, pois contou com a participação efetiva do Estado com suas políticas de incentivo e controle desses fluxos migratórios pelo território brasileiro. Para o geógrafo Carlos Vainer, o Estado sempre elaborou estratégias de mobilização populacional desde, pelos menos, a passagem do trabalho escravo para trabalho livre até 1880. Daquele momento em diante fez-se a inserção de trabalhadores imigrantes com a “estratégia imigrantista-agrarista” (1875-1940). E nas décadas de 1950 e 1960 houve um direcionamento de políticas públicas em relação às migrações internas com a “gestão regional dos excedentes”, o que corroborou com esse grande êxodo rural.

Para Carlos Vainer, nessas duas décadas,

[...] Seja do ponto de vista do projeto desenvolvimentista modernizador, seja do ponto de vista da preservação do pacto hegemônico, construído sobre a intocabilidade do latifúndio, as migrações internas apareciam antes como solução do que como problema (VAINER, 2000, p. 25).

Como consequência desse imenso fluxo migratório do campo para a cidade, na década de 1960 a população urbana superou a rural. Já na década de 1970, os governos militares com seus projetos de integração nacional tentaram racionalizar a distribuição desse grande contingente, intervindo na “circulação e redistribuição espacial de populações” (VAINER, 2000, p. 26).

Segundo outro geógrafo pesquisador das migrações internas, (RUA, 2003, p. 194-195): “entre 1960 e 1970, cerca de 12,8 milhões de pessoas deixaram as áreas rurais no país, enquanto a população urbana crescia 31,5 milhões para 52 milhões de pessoas.”

Os números demonstram o grande impacto no processo de urbanização das grandes cidades do Sudeste, notadamente São Paulo e Rio de Janeiro. Por outro lado, a região Nordeste do país, em todos os cenários, foi a que mais perdeu trabalhadores: com 5 milhões de pessoas que deixaram ou perderam suas terras devido a “pecuarização” ou por causa da “expulsão generalizada de ‘moradores’ das fazendas de cana-de-açúcar”.²

O intuito era, segundo uma corrente teórica das ciências sociais, equacionar os desequilíbrios econômicos e sociais regionais diminuindo, por um lado, a pressão sobre os latifundiários e, do outro, suprir a necessidade de trabalhadores no intenso processo de industrialização que ocorria nos grandes centros urbanos da região Sudeste desde a década de 1940.

² A “pecuarização” é o fenômeno econômico e social de avanço de fazendas de criação de gado por compra de propriedades rurais pequenas.

Se o abandono das áreas agrícolas tradicionais foi devido à falta de oportunidades e à desigualdade, na cidade esses migrantes enfrentaram esses e outros problemas sociais, como as exclusões sócio-econômica-cultural. Dessa perspectiva, o processo migratório deve ser analisado não apenas economicamente em seu ponto de partida (êxodo rural) ou de chegada à cidade, como também é importante analisar a trajetória dessa transmigração e as questões impostas aos migrantes no local de destino, bem como suas experiências diversas.

Em algumas canções de Luiz Gonzaga, que tem como temática a migração, as personagens representadas nas narrativas pensam nas possibilidades de: ficar na cidade para onde eles migraram, ou veem-se divididos entre o local de destino e a volta ao sertão.

Portanto, nosso argumento é que Luiz Gonzaga e seus compositores representaram distintas trajetórias e experiências migrantes que foram muito além da teoria e narrativa clássicas das ciências sociais, que enfatizam “o caráter definitivo das migrações rurais-urbanas ou entre as regiões Nordeste e Sudeste” (MENEZES, 2012, p. 21-22). O objetivo, portanto, é discutir como esses compositores, através das canções e suas personagens migrantes, “tratam subjetivamente as suas experiências de viver entre espaços sociais e tempos diferenciados” (MENEZES, 2012, p. 27).

Consideramos necessário atentarmo-nos às contradições e tensões impostas por essas estruturas socioeconômicas em contraposição aos sonhos e expectativas dos migrantes. E, para isso eles circulam, apropriam-se e constroem espaços ou encontram nas brechas das suas estruturas e do meio social opressor e explorador sua própria liberdade, construindo possibilidades para obter uma qualidade social.

Em suas canções, Luiz Gonzaga não configurou apenas a narrativa do “migrante clássico”, como iremos discutir nas páginas seguintes, mas também experiências de migrantes que atuaram sobre as estruturas (econômicas e sociais) e as resignificaram em benefício desses sonhos, projetos e conflitos psicológicos – como trataremos ao final deste artigo – sobre um impasse identitário do migrante representado na letra da música *Adeus Pernambuco*.

A música citada acima pertence a um gênero conhecido como *toada* que é cantado como uma fala rítmica e lenta, geralmente rimando as falas, que tem origem na tradição oral – principalmente quando aborda alguma história triste – sendo muito semelhante a uma oração. Esse tipo de recurso rítmico foi muito utilizado nas narrativas musicadas de Luiz Gonzaga e seus “letristas” para representar as epopeias tristes vividas pelos personagens migrantes.³

³ Segundo Batista (1987, p. 35), Luiz Gonzaga e os seus compositores utilizavam-se de diversos recursos estilísticos e melódicos de acordo com o tema da canção: em textos épicos e líricos-românticos, o ritmo era a toada; já em textos heroicos, cômicos e satíricos aplicava-se os ritmos de xote, chamego e xaxado. A introdução desses

O poema *A triste partida*, da autoria do poeta Patativa do Assaré, foi musicada e interpretada por Luiz Gonzaga, em 1964, justamente nesse ritmo com poucas alterações na letra, como podemos perceber no texto original da poesia:

Setembro passou, com outubro e novembro / Já tamo em dezembro. / Meu Deus, que é de nós? / Assim fala o pobre do seco Nordeste, / Com medo da peste, / Da fome feroz. / [...] / Sem chuva na terra descamba janêro, / Depois, feverêro, / E o mêmo verão. / Entonce o rocêro, pensando consigo, / Diz: isso é castigo! / Não chove mais não! / [...] / Agora pensando segui ôtra tria, / Chamando a famia / Começa a dizê: / Eu vendo meu burro, meu jegue e o cavalo, / Nós vamo a São Palo / Vivê ou morrê. / [...] (ASSARÉ, 1978, p. 89-92).

Tal poema, composto primeiramente para ser falado como oração, foi transformado em uma música que traz na letra, no ritmo da toada e na interpretação do cantor, a dramaticidade característica do tema da migração.

Como objeto dessa sua canção, a letra aborda a saga de uma família sertaneja que espera mês após mês o quase milagre da chuva para a vida voltar e fervilhar no sertão. O tempo da narrativa no momento inicial da música é o natural: o do inverno (de março até julho) para o do verão, que coincide com o tempo da vida e da morte, respectivamente. O “horizonte de expectativa” do chefe da família muda de direção quando a esperança pela chuva se esvai. A decisão difícil é ir para a cidade de São Paulo, que também é temida por ser terra distante e, portanto, desconhecida. O verso da música “Meu Deus, Meu Deus”, repetido em coro após cada estrofe, representa as vozes, não só da família temerosa, mas também dos milhões de migrantes que vinham em direção às cidades como São Paulo e Rio de Janeiro naquele período: “Agora pensando / Ele segue outra trilha / Chamando a família / Começa a dizer / Meu Deus, meu Deus” (ASSARÉ; GONZAGA, 1964).⁴

A decisão de seguir “outra trilha” em função de um fenômeno da natureza (a seca) é recorrente nas músicas de Luiz Gonzaga que quase não critica a omissão política que resulta em problemas econômicos e sociais que eram (e são ainda) os verdadeiros causadores da migração de milhões de pessoas das regiões mais secas do Nordeste do país para as cidades metropolitanas do Sudeste.

A narrativa cantada na terceira pessoa do singular relata as experiências de vida de muitos migrantes que passaram por situações similares. Nesse sentido, as canções são fontes importantes para conhecermos a visão de mundo do autor e o mundo comum aos migrantes,

recursos melódicos exercia a função de “liberar do texto os conteúdos emocionais do projeto narrativo”, como esclarece Tatit (1995, p. 197), com a finalidade de persuadir a audiência migrante.

⁴ No poema original não há esse recurso estilístico do coro, que pode ter sido introduzido com a finalidade de dramatizar ainda mais o discurso da canção.

que coincide se tratando do compositor e intérprete Luiz Gonzaga como migrante que foi. Na intriga da narrativa musical a causalidade é atribuída à natureza que, por sua vez, força uma ação concreta dos agentes, que é o pai e sua família. No entanto, sabemos que “(...) a própria migração é movida pelos mais diferentes fatores e visa aos mais diversos objetivos”, (HAESBAERT, 2005, p. 36), como teremos oportunidade de apresentar ao longo deste trabalho.

Na imprensa das cidades que mais recebiam os migrantes, principalmente durante grandes secas ou estiagens, eram comuns reportagens sobre a “avalanche de ‘paus-de-arara’” que estavam “abandonando o chão nativo” em busca de “soluções salvadoras”. O autor dessa matéria intitulada “Massas famintas abandonam a terra”, do periódico carioca *Mundo Ilustrado*, de 1955, perguntava ao seu leitor: “Até quando assistiremos ao episódio dos deslocamentos de famílias inteiras?” (OLIVEIRA, 1955). Além de associar a saída das pessoas do Nordeste à seca, o autor da matéria também critica o “baixo nível técnico e cultural” dessa população, deixando claro o preconceito de origem. Também responsabilizava os políticos corruptos, os falsos técnicos dentro dos órgãos estatais responsáveis pelo combate às secas como o Ministério da Agricultura e sua política de colonização, pois “espalhou em áreas distantes dos centros consumidores uma infinidade de núcleos pouco promissores e sob o falso pretexto de conter os retirantes do Nordeste” (OLIVEIRA, 1955).

Como percebe-se, o jornalista discorda das estratégias da gestão regional dos excedentes que vinha sendo adotadas desde os anos 1940, e que resultaria na criação da SUDENE (Superintendência do desenvolvimento do Nordeste), no final do governo de Juscelino Kubitschek. O sociólogo Francisco de Oliveira elaborou uma relação entre essas políticas e a temática da migração nas canções de Luiz Gonzaga:

O baião refletirá e expressará essa fase, e é aí que ele articula, no plano musical, àquela identidade e unidade nordestinas que a política institucional operava, noutro plano, no plano da Sudene. O baião será a música do subdesenvolvimento, no registro nordestino, de uma projeto de futuro, sob o signo do populismo (...) (OLIVEIRA, 2004, p. 132).

Segundo Vainer (2000, p. 24), nos anos 1940 até meados da década seguinte, as migrações inter-regionais eram saudadas com o discurso do desenvolvimentismo como um sinal do progresso nas cidades, “coincidindo” com o intenso processo de urbanização causado pela absorção dessa mão de obra excedente, gerando um equilíbrio econômico nacional.

Na matéria do jornalista (OLIVEIRA, 1955) ficam bem claras essas estratégias desenvolvimentistas: “Infelizmente, neste país, um ufanismo idiota gerou em nossa população

uma ridícula concepção de opulência, a todos parecendo que a Amazônia ‘é o celeiro do mundo’ (sic), que o Nordeste é um vergel e que Mato Grosso é a terra das esmeraldas.”

Em contraposição à frieza e à não correspondência dessas teorias econômicas com a vida real desses milhões de cidadãos “excedentes”, a canção *A triste partida* contém, como afirma o autor Ricouer (1994, p. 74), os “traços”⁵ dessa experiência humana no interior dessa narrativa, que nos possibilita entender a complexidade do *ser migrante*.

Nas narrativas cantadas por Luiz Gonzaga está sempre em evidência essa geografia imaginária que, ao lado de outros elementos constituidores de sua cultura, exerceram influências reais que poderiam, como afirma Haesbaert (2005, p. 40), “ser revividos / rememorados, reconstituindo assim a identidade do migrante enquanto grupo”, por identificarem-se com certos traços presentes nas canções. Portanto, segundo Ricouer (1994, p. 101), “é sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária.”

Seguindo analisando a intriga da música *A triste partida* (ASSARÉ; GONZAGA, 1964), a esperança não é mais pela chegada da chuva, mas sim pela volta ao torrão natal: “[...] Se o nosso destino / Não for tão mesquinho / Pro mesmo cantinho / Nós torna a voltar / Ai, ai, ai, ai”.

O narrador cede o discurso para o migrante, que dependia de o destino ser bom para que sua família retornasse para o mesmo lugar. O interessante nestes versos é a representação do tempo em sentido cíclico, como o tempo natural que marca o período da seca e o da chuva no sertão, aonde a esperança sempre presente é sinalizada pelo conjunto entoando “Ai, ai, ai, ai”. No entanto, o planejamento é posto na incerteza do destino que terá um tempo marcado por outro parâmetro que está fora de alcance. A condição migrante é constantemente reformulada de acordo com as referências passadas do lugar de onde partiu em comparação com as novas experiências vivenciadas nos lugares que vai experimentando. É uma constante produção e reprodução de sentidos que jogam o passado contra o presente (este nem sempre confortável) sonhando e lutando por um futuro promissor. Portanto, acreditamos que a caracterização de uma identidade coletiva desses migrantes deu-se menos pela mesma origem geográfica, mas antes pelas condições e experiências semelhantes pelas quais passaram os indivíduos: desde o momento doloroso da despedida, nos desafios, medos e dificuldades nas estradas, à

⁵ Esse conceito é apresentado pelo historiador português Fernando Catroga e pelo próprio Paul Ricouer com o sentido de vestígios, indícios e testemunhos que compõem a representação memorial ou a historiografia. Como ele afirma, “não deixa de ser sintomático que a própria origem da palavra memória parece solicitar o *traço* e o *rito*.” Cf. CATROGA, 2015, p. 25).

desconfiança no desconhecido e no esforço de desvendamento dos signos impostos no novo lugar pela sociedade.

E assim a família migrante “entrava” no tempo de uma cidade de São Paulo cosmopolita e “[...] Só ver cara estranha / De estranha gente / Tudo é diferente / Do caro torrão [...]”(ASSARÉ; GONZAGA, 1964).⁶

O estranhamento está explícito em relação às outras pessoas e ao lugar que gerava um desconforto quase insólvel. Isso porque o indivíduo migrante

[...] é inserido em outra realidade, onde, logo de início, seu psiquismo é confrontado com uma nova realidade, diferente e estranha. A partir daí, uma demanda de sentido se faz urgente, para que não seja invadido por essa estranheza (FERREIRA, 1996, p. 79).

Longe do conforto do seu torrão natal, as personagens vivenciam a desordem e o inesperado do destino. Essa tensão entre o conforto, a ordem (concordância) contra o caos, o medo e a surpresa (discordante) marca a construção dos percursos das personagens migrantes em suas decisões. E do ponto de vista do “parâmetro musical”, como refere-se o historiador Marcos Napolitano, essa canção é um exemplo do que o professor de linguística e músico Tatit (1995, p. 197) denominou de “passionalização melódica”, uma vez que há uma *tensividade* que indica separação, despedida, saudade e sentimento de perda. É nessa relação entre elementos discordantes (tensões) e concordantes que é construído o percurso de uma narrativa, seja ela na forma de uma canção ou na própria escrita historiográfica.

Percebemos esses traços da experiência no interior das narrativas que foram configurados nas músicas de Luiz Gonzaga a respeito dos eventos vividos pelos migrantes na experiência única da migração. Longe desta teoria musical e de representação estar descolada da realidade histórica, o que as reportagens da revista *O Cruzeiro* podem indicar é que a triste teatralização da migração com os títulos “A odisseia do Nordeste” (MARTINS, 1951) e “Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara”, (LEMOS; MORAES, 1955) corroboram com o que é representado na obra de Luiz Gonzaga sobre esse tema.

Nessa última reportagem, que ganhou o *Prêmio Esso* de reportagem nacional daquele ano, os repórteres “experimentam, ao vivo”, as agonias vividas pelos migrantes, desde sua partida das localidades dos estados nordestinos afetados pela seca daquele ano, até a chegada na cidade do Rio de Janeiro. Os repórteres registraram no texto e em fotos de alta qualidade a “miséria indiana às margens da Central Rio-Bahia e de seus ramais no alto sertão” rumo aos

⁶ Esse verso foi editado em relação ao poema de Patativa do Assaré: onde ler-se “de estranha gente” estava escrito “da mais feia gente”.

centros urbanos e agrícolas do país. Viajando junto aos retirantes num caminhão com 104 pessoas, onde eram pagos 500 cruzeiros por cabeça aos chamados “agenciadores de araras”, (LEMOS; MORAES, 1955)⁷ presenciaram os abusos, perigos e medos (elementos discordantes ou tensivos) que compõem a narrativa da canção *A triste partida*: as péssimas condições da longa viagem de até 12 dias, preços abusivos nas paragens, fome, prostituição de menores, desastres e roubos.

Constatam os repórteres (LEMOS; MORAES, 1955) sobre àqueles trabalhadores: “Gente que herdara dos pais apenas o dia e noite, dona de uma vontade danada de juntar dinheirinho no Sul e voltar depois ao pé-de-serra.”⁸

E era com esse e outros sonhos em mente que muitos migrantes enfrentavam essas dificuldades materiais e simbólicas também ao chegar na cidade grande, com um tempo alargado com o sofrimento e consumindo suas boas expectativas, como diz a tal canção: “[...] / E assim vai sofrendo / É sofrer sem parar / [...] / O tempo rolando / Vai dia e vem dia / E aquela família / Não volta mais não / Ai, ai, ai, ai / [...]” (ASSARÉ; GONZAGA, 1964).

O “tempo rolando” é uma metáfora onde o resultado da tensão entre dois termos numa enunciação metafórica complementa-se com a realidade de sofrimento lento vivido pela família migrante. No jogo interno da estrofe o tempo é o elemento central e a metáfora é o elemento discordante (agonizante) que dá uma “nova extensão do sentido” à experiência “real” dos personagens da narrativa. Nesse ponto, afirma Candau (2014, p. 89) que “o conteúdo da narrativa é [...] uma negociação entre uma certa representação do passado e um horizonte de espera”: a volta à terra natal como restauração de um tempo nostálgico (concordante).

O narrador (Luiz Gonzaga) conduz a toada em tom e sentido religiosos do conformismo insinuando que esse retorno ao torrão natal seria difícil de ser realizado. Situação lamentada pela família representada pelo coro. Nessa circunstância,

O migrante terá que metabolizar o seu passado (perdas, mortes, distanciamento) em relação ao futuro, geralmente indefinido, que tem que ser ‘reconstruído’ entre essa perspectiva de um novo lugar e o sonho do retorno, já que tende a manter uma certa fidelidade a sua terra natal (FERREIRA, 1996, p. 206).

A narrativa épica enreda-se na tragédia, como apresentavam os títulos das reportagens da revista *O Cruzeiro*, na qual a família migrante estaria condenada desde o início. E foi esta a

⁷ Escreveu os repórteres sobre essas pessoas que enganavam os trabalhadores rurais do interior do Nordeste com falsas promessas de adquirir bons trabalhos: “Gente sem escrúpulos que enriquece a custa do tráfico branco.” (LEMOS; MORAES, 1955).

⁸ Essa vontade era muito presente em muitas canções de Luiz Gonzaga. Como também foi a representação da trajetória cantada e seguida por ele mesmo ao retornar para sua cidade de Exu (PE).

representação clássica feita do processo migratório Nordeste-Sudeste ao longo da história que não levara em conta o papel dos migrantes como agentes interventores nesse processo.

Contrariando esse tipo de historiografia, o historiador Paulo Fontes pesquisou a migração para a cidade de São Paulo, mais precisamente para o bairro da região metropolitana chamado São Miguel Paulista, analisando o processo migratório do ponto de vista da História Social desses trabalhadores relacionando-o com a consciência de classe, às questões de identidade regional e movimentos sindicais. Para esse historiador (FONTES, 2008, p. 55), “a ênfase na agência dos migrantes remete para a valorização de sua experiência e memória”, com a finalidade de mostrar uma diversidade de situações, experiências, trajetórias e representações que fogem de uma visão única de uma dada narrativa histórica.

A canção *A triste partida*, que traz a configuração de Patativa do Assaré (poética) e a de Luiz Gonzaga (música) representou o desejo de muitos migrantes de voltar para sua terra natal, pois segundo Fontes (2008, p. 56), “as taxas de retorno para o Nordeste, ao longo da década de 50 foram sempre altas.” Já os autores Lemos e Moraes (1955) da reportagem na revista *O Cruzeiro*, usando os dados do IBGE, destacaram que só para o estado de São Paulo vieram 246.780 pessoas da Paraíba (13,3% da população). Sendo que no final daquela década quase metade voltava, porque muitos daquela “boiada humana”, como se referiu a essa mesma matéria da revista *O Cruzeiro*, eram solteiros ou recém-casados e haviam deixado casa, terra e família. Porém, não foi o caso da saga da família representada na canção: “Faz pena o nortista / Tão forte, tão bravo / Viver como escravo / No Norte e no Sul / Ai, ai, ai, ai” (ASSARÉ; GONZAGA, 1964).

Nessa canção, percebe-se as desigualdades sociais no período histórico em que o poema-oração foi composto. O migrante está fadado à exploração tanto no Nordeste do coronelismo, que não oferece amparo no período difícil da seca, como no “Sul”, aonde a exploração pelo capitalismo industrial impossibilitava o retorno sonhado desde o início da partida. Como constatarem os repórteres da revista *O Cruzeiro*, nas edições em destaque, não era tanto a seca que causava o êxodo rural e a consequente onda migratória naquela década, e sim, a exploração dos donos das terras sobre o trabalho e a produção do trabalhador e o abuso de poder econômico pelos latifundiários sobre os donos de pequenos lotes de terras.

Perguntou um dos repórteres (LEMOS; MORAES, 1955) aos migrantes durante uma parada na estrada: “*Por que vocês não juntam dinheiro e não compra uma terrinha?*”. O migrante, responde: “*É nessa esperança que nós viajamos, mas as terras são caras.*” Continua o repórter: “*Por que não cria bode e gado na terra do patrão?*”. Acusa o migrante a

desigualdade e a opressão no campo: “*Ele não deixa. Diz que o pasto só dá para a criação dele. E se a gente criar, o patrão acaba descobrindo e expulsando a gente da fazenda.*”⁹

No que se refere ao “Sul”, sinônimo de progresso representado pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, apresentava-se em sua face de desigualdade e das exclusões social, econômica e cultural revelando também a intensa e rápida urbanização e sua falta de estrutura. Além do mais, acostumados ao trabalho autônomo na lavoura, os migrantes nordestinos tiveram, de modo geral, dificuldades para se adaptar aos requisitos do mercado profissional da cidade grande, estruturado sobre o trabalho assalariado e a exigência de qualificação.

Segundo Ferreira,

Nesse sentido, o migrante, ao viver de forma dramática sua relação com o tempo, espelha também a experiência de todos nós, habitantes das metrópoles, com seu ritmo rápido e seu presente fugaz, determinado pela ideologia do consumo (FERREIRA, 1996, p. 206).

O discurso musical de Luiz Gonzaga reforça um imaginário acerca de um Nordeste e uma população que está voltado para o sertão e os migrantes/ retirantes, respectivamente. A finalidade era sempre, diz Ricouer (1999, p. 60), “usar uma palavra figurativa de modo a agradar ou talvez a seduzir o nosso auditório”, ou seja, angariar seu público ouvinte presente nessas metrópoles do Sudeste. Por isso, é possível afirmar que a obra desse intérprete construiu um discurso poderoso de legitimação desse imaginário para toda uma região, uniformizando-a para essa população presente nos grandes centros urbanos.

E Luiz Gonzaga, enquanto porta-voz desse público migrante, enxergou naquele poema de Patativa do Assaré a configuração de uma realidade experimentada por quase todos que migraram: “O intérprete é também aquele que realiza a primeira leitura interpretativa do projeto enunciativo do compositor, orientando, com sua mediação, a segunda leitura que será praticada pelo ouvinte,” defende Tatit (1995, p. 197).

Luiz Gonzaga ajudou a constituir o que Candau (2014, p. 86) denominou de “memória longa”: “Essa memória longa [...], própria a uma coletividade, revela memórias fortes, pois organiza de maneira estável a representação que um grupo faz de si mesmo, de sua história e de seu destino.”

Nesse sentido, o arcabouço teórico do círculo hermenêutico proposto por Ricouer (1994) é importante para pensarmos esse processo de idealização da obra de Luiz Gonzaga, a

⁹ Essa constatação foi representada no início da canção *A triste partida* (ASSARÉ; GONZAGA, 1964) quando, diz: “Nós vamo a São Palo, que a coisa tá feia / Por terras aleia / Nós vamo vagá. / Se o nosso destino não fô tão mesquinho, / Pro mêmo cantinho / Nós torna a vortá. / E vende o seu burro, o jumento e o cavalo, / Inté / mêmo o galo / Vendêro também, / Pois logo aparece feliz fazendêro, / Por pôco dinhêro / Lhe compra o que tem.”

sua gestação e difusão para esse tipo de público articulado pela: mimesis I (prefiguração), mimesis II (configuração) e mimesis III (refiguração). Trata-se, por outras palavras, de levar em consideração o processo de constituição do antes e do depois dos textos dessas músicas tendo como foco a representação da figura do migrante em suas diversas facetas.

Para Paul Ricouer, em qualquer forma de narrativa, o que a caracteriza como tal é a presença do tempo que está intrinsecamente ligado a própria experiência do viver concreto. No ato de narrar uma história ficcional (canção ou a historiografia, em certa medida) e a apropriação por aquele que escuta ou lê, o tempo não é meramente um elemento que dá sentido ao todo dos eventos encadeados. O tempo ganha um peso concreto nas narrativas e em sua recepção, na medida em que ele se torna decisivo nas experiências dos indivíduos migrantes, como atestamos na canção *A triste partida*.

Nesse percurso por nós traçado, “da partida à saudade”, das narrativas musicais do intérprete Luiz Gonzaga, a intenção é construir uma história da identidade dos personagens migrantes sem, no entanto, polarizar estaticamente essas representações. Por isso, achamos importante analisar essas construções narrativas à luz da teorização que faz Paul Ricouer nas obras supracitadas com o emprego do conceito de mimesis (representação).

Quando Luiz Gonzaga relembra da necessidade que sentia de encontrar algum compositor que o ajudasse a decantar a sua terra e a sua gente no início de sua carreira; ou antes: quando havia sido desafiado na região do Mangue, na cidade do Rio de Janeiro, por um conjunto de estudantes cearenses a cantar ritmos ou músicas de sua terra e ele não recordava-se mais daquilo que tocava com seu pai nos forrós, eram as lembranças buscadas na escuridão da memória que deveria mobilizar para construir sua obra. E é nesse ponto que se implicam a memória, a identidade, a representação e a história que ele ajudou a instituir:

Daí que, na anamnese, a história e a ficção se misturem, a verdade factual se mescle com conotações estéticas e éticas, e que já Halbwachs encontrasse na narrativa memorial uma ‘lógica em acção’, onde os pontos de partida e de chegada são escolhidos pelo próprio evocador (fale em nome individual – no cumprimento de estratégia auto-legitimadora de um percurso de vida –, ou em nome de um grupo (CATROGA, 2015, p. 22).

Luiz Gonzaga, enquanto migrante que foi, compôs com seus parceiros canções que abordavam as experiências diversas vivenciadas pelos milhões de migrantes ouvintes de sua obra ao longo de tantas décadas. Portanto, ele, como compositor e intérprete foi um evocador de suas lembranças enquanto ser que atuou no mundo e o resignificou para esse público. Ou nas palavras de Paul Ricouer, no ato de compor, Luiz Gonzaga mobilizou uma “pré-compreensão do mundo da ação” que ele já havia experimentado:

Percebe-se, em toda a sua riqueza, qual o sentido de mimesis I: imitar ou representar a ação é: em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária (RICOUER, 1994, p. 112).

Ao mobilizar em sua memória a lembrança de seus atos ou de acordo com os eventos do presente e colocá-los numa ordem inteligível de sentidos e em forma de canção, abria-se o “reino do como se” ou “mimesis-criação” (mimesis II), como Ricouer (1994) refere-se, que era de interesse de Luiz Gonzaga encontrar um “letrista” que traduzisse seu sentimento e “motivos”. A intenção do intérprete parecia clara: angariar o público migrante que poderia carecer de um discurso que correspondia a muitos aspectos da realidade que viveram ou viviam. É nessa fase do círculo da mimesis que os fragmentos da memória e acontecimentos são transformados em uma história inteligível de maneira que essa narrativa seja compartilhada e reconhecida no seio de um horizonte comum daqueles que tiveram experiências semelhantes.

Nesse sentido, a canção de Gonzaga, no que tange ao tema da migração, é acionadora da metamemória que é, para Catroga (2015, p. 9) uma “procura activa de recordações” em permanente construção devido às mudanças do presente, e para Candau, (2014, p. 23) ela é àquele nível da memória que é responsável pela “representação que cada indivíduo faz de sua própria memória e o conhecimento que tem dela”. Portanto, é na configuração (composição) dessas canções que estabelece-se o início da construção de uma identidade individual ou coletiva constituindo uma “comunidade de destino” Catroga (2015, p. 29) daqueles que se propuseram a migrar, pelos mais diversos motivos e viram-se em experiências semelhantes no lugar *outro*, criando um senso de unidade, no qual as canções de Luiz Gonzaga tiveram uma influência muito grande, uma vez que elas inserem “os indivíduos em cadeias de filiação identitária, distinguindo-os e diferenciando-os em relação a outros.” Catroga (2015, p. 26-27)

Por outro lado, os migrantes enquanto audiência poderiam receber essas configurações não de forma passiva. Em mimesis III o círculo mimético (não vicioso, mas aberto), encontra no ouvinte a refiguração da mensagem. É o encontro do mundo configurado pelos compositores em forma de narrativa com o mundo particular do leitor marcado por sua trajetória. É no momento ímpar da audição que dar-se o prazer do reconhecimento, da identificação ou contestação, mas de qualquer forma inter-agindo no tempo e no espaço em que se situa o espectador. Dessa forma, os signos presentes nas canções só ganham representatividade quando retornam ao mundo da ação (quando se restitui à temporalidade humana), deslocada pelo ouvinte de acordo com suas pré-figurações singulares (identitária) que as canções podem ajudar a “costurar” como algo comum ao conjunto dessa população migrante. É nessa interseção que

a representação textual ganha uma dimensão social e histórica, pois a obra de Luiz Gonzaga como um todo, e mais especificamente o tema da migração, exerce(u) uma concretude na vida de inúmeros migrantes, cada qual com sua trajetória, mas que apresentam experiências intimamente semelhantes e de identificação: a despedida da família, do lugar, dos animais e pertences (vimos no início da canção *A triste partida*), a viagem com luto e como luta, os medos, as expectativas, as dificuldades, as alegrias, as conquistas, a saudade, etc.

Podemos afirmar que Luiz Gonzaga e seus compositores foram criadores, de modo voluntário ou não, de “atos de memória”, como chamou Joel Candau, ao transmitir essas experiências ao longo de sua obra. E esse poder mediador da música, que é “o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível” (WISNIK, 1999, p. 28), pode agir na memória do ouvinte que “reatualiza-se, portanto, num “campo de experiência” aberto à recordação e às expectativas, horizonte que a recebe como herança e como um imperativo de transmissão,” criando uma “cadeia de filiação identitária” entre os migrantes, assegura Fernando Catroga (2015, p. 27-30). Sendo assim, “mais do que um fenômeno de resistência cultural, a música de Luiz Gonzaga participa da atualização de todo o arquivo cultural do migrante diante das novas condições sociais que enfrenta nas grandes cidades”, defende o historiador Durval Muniz (2009, p. 180).

Ao contrário do que se imagina, há no tema da migração uma diversidade identitária de personagens representadas na obra de Luiz Gonzaga. Conforme analisado acima, a narrativa e os personagens da música *A triste partida*, destaca a vontade de voltar para o torrão natal e sua impossibilidade devido à exploração sofrida pela família do capital na cidade de São Paulo.

Já na composição *Sangue de nordestino*, da autoria de Luiz Guimarães e Luiz Gonzaga (1973/74), a saudade “pedrificada” do lugar de saída e dos parentes que ficaram está presente: “Quando eu vim da minha terra / foi com dor no coração / [...] / Se eu não sentisse saudade / tanto assim eu não diria / Minha história era sem versos, / inspiração não teria”.

A parte “ida” e a parte que “fica” é uma conciliação quase insolúvel para o migrante nessa situação, pois era “uma dor sem jeito” que só seria amenizada pelos versos cantados sobre sua própria saudade. Era a dor da saudade, portanto, que foi aliviada pelas lembranças das partes que ficaram e ajudaram a forjar sua identidade, pois mobilizava lembranças autobiográficas com sensações e sentimentos na “memória de alto nível” (CANDAU, 2014, p. 23)¹⁰ como

¹⁰ Para Joel Candau, a memória deve ser dividida em três níveis conceituais: a protomemória (como hábitos); memória de alto nível (recordação ou reconhecimento); e a metamemória (representação que cada um faz de sua própria memória). Percebamos que as canções de Luiz Gonzaga e seus parceiros apresentam representações de migrantes e suas experiências nesses últimos níveis, já que elas atuam conjuntamente voluntária e involuntariamente mostrando aspectos identitários nas canções. (CANDAU, 2014, p. 23).

“elementos concordantes” perante uma situação permanente de desconforto que, geralmente, fazia parte da narrativa histórica dos migrantes.

As ligações temporais e espaciais rompidas com a migração oferecem um lugar privilegiado para a idealização, ao funcionarem como reserva para o coletivo desse tempo que não volta mais. O cultivo desse tempo-lugar vai caracterizar o saudosismo migrante (FERREIRA, 1996, p. 215).

A própria música não existiria da mesma forma sem a saudade e a lembrança que têm “o poder de afetar de certo modo nosso caráter” com seus “efeitos emocionais” provocando mudanças, nas palavras de Aristóteles (1985, p. 282). Segundo o filósofo, a música tem uma função importante na construção identitária dos homens porque imitam ou representam a realidade, neste caso, a da personagem migrante e àquela vivida pelo próprio Luiz Gonzaga. Luiz Tatit chama esse tipo de canção de passional, pois “tais melodias sugerem ao letrista conteúdos de separação, de espera (saudade ou esperança) e de desejo,” (TATIT, 2010, p. 18) apesar de contrastar com o ritmo alegre do forró.

A recepção (refiguração) da obra gonzagueana foi importante no cenário urbano da região Sudeste dos anos 1940 e 1950 porque preencheu um vazio representativo na população migrante da região Nordeste. E mais do que isso, ela forjou e reforçou uma imagem acerca dessa região e do “ser” nordestino. Contudo, a figura do migrante não é estática ou única. Há variação nas representações do modo de vida, das experiências (desde a partida, trajetória, chegada, permanência ou volta), dos pensamentos, sentimentos e desejos.

Um desses desejos é quase determinista, que é o apelo ao retorno à terra natal, o sertão, percebido na música *Sangue de nordestino* (GUIMARÃES; GONZAGA, 1973-74). Um retorno sempre provisório marcado pelas partidas, já que “Sou sangue nordestino, marcado pelo destino, de ser sempre sofredor”.

Nessa música, o caráter fatalista do migrante era viver entre o “lá” (sertão), puxado pelas lembranças, e o “cá” (cidade) preso pela necessidade do trabalho. Mas, por outro lado, assegura Ferreira (1996, p. 206): “ao fixar-se em suas reminiscências, ele não consegue se adaptar à realidade atual”. E, por isso, “ele precisa aprender a fazer alianças entre a comunidade que ficou distante e a atual” (FERREIRA, 1996, p. 213).¹¹ E é nesse jogo de negociação que a música

¹¹ Na canção *Matuto aperreado*, o desconforto sofrido pelo migrante beira quase à loucura tamanha era o seu estranhamento com o novo lugar:

“[...] / Eu vou me embora / Vou voltar pro meu lugar / À procura de aventura / Eu vim pra qui / Só pensando minha vida melhor / Ao contrário, aqui só vejo a piora / Por motivo de eu não me acostumar / [...] / Lá deixei o meu cavalo, minha sela / Minha rede que comprei no Quixadá / Que eu armava na latada do terreiro / Pra Zefinha, meu amor, me balançar / Sou caboclo que nasceu lá no sertão / Tenho orgulho em dizer que sou de lá.” Cf. GONZAGA; MARCOLINO, 1962.

exerce o seu poder de esquecer o sofrimento ou as dificuldades e fortalece a unidade alimentada pela esperança de retorno ao lugar rememorado e comemorado. Assim, a letra da música (em ritmo alegre) deixa transparecer que havia a possibilidade do retorno à terra natal, ao contrário da situação das personagens representadas n’*A Triste partida*.

Na recepção (mímesis III) de uma canção como esta, diz Fernando Catroga que:

[...] reconhecendo, estranhando-se ou distanciando-se do que foi, o sujeito atualiza, sem cessar, a sua ipseidade (que também o diferencia dos outros), em diálogo (passivou ou não) com passados comuns e na retro-projeção de um determinado sentido para a vida (CATROGA, 2015, p. 30).

Finalizando o nosso percurso analítico da representação da migração de pessoas da região Nordeste para cidades do Sudeste na obra de Luiz Gonzaga, a música *Baião de São Sebastião*¹² (composta por Humberto Teixeira em 1973) faz uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro e também manifesta uma gratidão pelo acolhimento, uma vez que “o Rio abriu meu fole e me apertou em suas mãos”. Em ritmo alegre, a canção traça uma breve narrativa da recepção do próprio Luiz Gonzaga que, vindo “do Norte” com “fogo e sonho do sertão”, o medo e a emoção (elementos concordantes e discordantes), contou com o afago da cidade.

Na canção composta por seu mais importante parceiro musical (e também migrante), fica nítida a tentativa de auto-representação da trajetória de Luiz Gonzaga enquanto migrante na cidade do Rio de Janeiro, quando desembarcou, em 1939, com apenas “a coragem e cara”. O personagem migrante desta música sentia uma saudade inversa, que ressalta a dualidade da identidade em seus conflitos e harmonia em relação aos dois lugares aos quais se sentia pertencente, já que, segundo Ferreira (1996, p. 205), “ele se defronta com sua própria história, operação exigida como condição para que o sujeito possa alcançar seu lugar de pertinência no mundo”: “[...] / Se hoje guardo uma saudade / É enorme a gratidão / E por isso Rio amigo / Te ofereço este baião” (TEXEIRA; GONZAGA, 1973-1974).

Lembramos que desde meados dos anos 1950, o gênero Baião, assim como outros gêneros regionais, havia perdido espaço nos meios midiáticos com a chegada de estilos internacionais – como o Rock e o Jazz, e no âmbito nacional a Bossa Nova entre outros. O próprio Luiz Gonzaga, que havia reinado mais de dez anos com seus baiões, reinventado na cidade de São Sebastião, reconhecia que a partir dessa época o Baião entrava em declínio. Desse evento, podemos sugerir que o autor se tornava personagem em sua breve narrativa saudosa enredada pela rememoração do início de sua carreira, quando sua música foi consagrada como

¹² Observamos que também faz parte deste disco, intitulado *O fole rocou*, a música acima analisada *Sangue de nordestino*.

“coqueluche nacional” e ele “Rei do Baião”, pois, como salienta Fernando Catroga (2015, p. 13): “recordar é em si mesmo um acto relacional, ou melhor, de alteridade” (pré-figuração), em relação ao pretérito acionado no momento da composição (configuração).

Se percebemos certo distanciamento do narrador-personagem na música acima, visto que se remete a um passado (e que inclusive guarda uma saudade), no xote alegre de Zé Dantas e Luiz Gonzaga chamado de *Adeus Rio de Janeiro*, há uma despedida – mas a promessa é de voltar para a cidade. A canção composta em 1950, no auge da música nordestina, tem também como personagem o próprio Luiz Gonzaga. Tratava-se do “adeus ao Rio de Janeiro” do migrante que retornava ao “caro torrão natal”.

Se na música *Baião de São Sebastião* há a demonstração de gratidão, nessa última constatamos o vínculo afetivo do migrante com o lugar de destino e não com o de origem. E explica porquê: “Rio de Janeiro bota o visgo na gente / É terra boa pro caboco farriá / Eu só não fico porque rosa diz: “oxente / Será que Lula já deixou de me amar?”” (DANTAS; GONZAGA, 1950).

Luiz Gonzaga (Lula) representa-se nesta música com o sentimento de pertencimento do sujeito migrante ao lugar “outro”, que, naquele momento, sentia-se ligado (visgo). O sentimento de saudade inverte-se: “[...] Eu fico triste, sinto frio, sinto medo / E fico achando todo azedo e com vontade de chorar.” (DANTAS; GONZAGA, 1950)

O personagem quer voltar (“Mas pro ano eu volto cá”) à cidade, não pela necessidade imposta por outrem, mas por seu apego e afeição ao lugar antes estranho e temeroso. A música, que foi composta durante o melhor momento do baião, refletia o desejo do narrador-personagem em ficar na cidade que “abraçou seu fole” e apertou suas mãos e que lançou-o para o mundo (ele também foi um migrante): “Meu Deus, se eu pudesse / Fazer o que manda / O meu coração... / Voltava pra lá / Ou trazia pra cá / Todo o meu sertão” (ARAÚJO; CORDOVIL; GONZAGA, 1952).¹³

E assim, no impasse identitário entre o sertão e a cidade, a memória, acionada pela lembrança, uniu os dois lugares no imaginário do migrante nordestino representado na canção. Um impasse tão subjetivo quanto inconciliável de resolver-se tendo em vista que é impossível sobrepor territórios tão opostos como é o sertão e a cidade. E é, talvez neste ponto, que reside a concretude da representação tal como teorizou Ricouer (1994) em seu círculo hermenêutico

¹³ No programa “No Mundo do Baião”, o locutor, antes de Luiz Gonzaga interpretar essa canção, configurava o sentimento de saudade dividida que perpassava a canção: “Um vaqueiro no Rio de Janeiro teve *saudade do berço* e voltou ao sertão. Mas voltou levando no coração *uma saudade estranha da cidade maravilhosa*. Zé Dantas e Luiz Gonzaga contam *essa história que se cruzam* em um xote sertanejo que será apresentado agora em audição: *Adeus Rio de Janeiro*.”

(mímesis), desse imaginário que se faz presente na vida real e histórica daqueles que experimentaram e pavimentaram as estradas da migração interna deixando seus *traços* concretos e simbólicos.

Considerações finais

Luiz Gonzaga foi um dos artífices de uma representação acerca de uma região, uma população, e “trouxe” uma representação do sertão, não só para os sertanejos migrantes, mas também para todos os trabalhadores vindos de diversas regiões do Nordeste que sentiram sempre a dor de uma partida e a saudade de uma espera. Ele ajudou a criar não uma “comunidade imaginada”, mas, sobretudo, uma “comunidade de destino” (CATROGA, 2015, p. 29) de indivíduos diversos com suas trajetórias singulares.

Portanto, analisando a obra de Luiz Gonzaga em parceria com diversos compositores, percebe-se que não há uma homogeneidade em relação às representações dos personagens migrantes na sua obra. Nesse percurso que fizemos, destacamos as trajetórias e experiências distintas de alguns dos personagens que certamente assemelhavam-se com as de milhões de migrantes que deixaram seus locais de origem na região Nordeste para aventurar-se ao desconhecido das grandes metrópoles do Sudeste do País.

Nas representações analisadas procuramos mostrar que os indivíduos reagem de maneiras distintas em relação à saudade e à própria experiência migrante. E essa percepção é importante de ser ressaltada uma vez que a representação que se construiu ao longo da história recente da migração no Brasil é a do “nordestino”, no singular. Essa singularização coloca na invisibilidade as diferenças existentes entre as pessoas provenientes de inúmeros estados do Nordeste e, principalmente, contribui para a perpetuação de preconceitos, para a exclusão sociocultural e até às violências (física e simbólica) vivenciados nos espaços da cidade. E, talvez tenha sido por isso que a música de Luiz Gonzaga tenha feito tanto sucesso nos grandes centros urbanos naquelas décadas. Ele, com seus compositores, apresentou índices de identificações ou “atos de memória”¹⁴ que ajudou a construir uma “memória longa” nos migrantes, calcada no sentimento de pertencimento a uma comunidade que era, e continua sendo, culturalmente diversificada.

¹⁴ O antropólogo Joel Candau define como “atos de memória” manifestações culturais e materiais decididos e compartilhados de forma coletiva podendo cada um “delimitar uma área de circulação de lembranças, sem que por isso seja determinada a via que cada um vai seguir.” (CANDAU, 2014, p. 35).

Bibliografia:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 1999. 4ª Edição revista. São Paulo: Cortez, 2009.

ARAÚJO, Manezinho; CORDOVIL, Hervê; GONZAGA, Luiz. Adeus Pernambuco (Lado B). In. *80-0961*. Rio de Janeiro, RCA Victor (78 rpm), 1952. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UNB, 1985.

ASSARÉ, Patativa do. A triste partida. In. *Cante lá que eu conto cá: filosofia de trovador nordestino*. Petrópolis: Vozes, 1978, p. 89-92.

ASSARÉ, Patativa do; GONZAGA, Luiz. A triste partida (Lado A-1). In. *A triste partida*. Rio de Janeiro: RCA Victor (33 rpm), 1964. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

BATISTA, Josias Soares. *A música de Luiz Gonzaga: literatura e fonte de pesquisa*. Dissertação (Mestrado em Letras), Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1987.

BRITO, Fausto. O deslocamento da população brasileira para as metrópoles. *Estudos Avançados* (Online). São Paulo, vol. 20, nº. 57, Mai/Ago., p. 221- 236, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. Trad. de Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, vol. I, 1994.

DANTAS, Zé, GONZAGA, Luiz. Adeus Rio de Janeiro (Lado A). In. *80-0739*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1950. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

FERREIRA, Ademir Pacelli. *A Migração e suas vicissitudes: análise de uma certa Diversidade*. Tese (Doutorado em Psicologia), Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1996,

FONTES, Paulo. *Um nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-1966)*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2008.

GONZAGA, Luiz; MARCOLINO, Zé. Matuto aperreado (Lado B-2). In. *Ó véio macho*. Rio de Janeiro, RCA Victor 33 rpm), 1962. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

GUIMARÃES, Luiz; GONZAGA, Luiz. Sangue de Nordeste (Lado B-3). In. *O fole rocou*. Rio de Janeiro: ODEON (33 rpm), 1973-74. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

HAESBAERT, Rogério. Migração e desterritorialização. In: PÓVOA NETO, Helion (Org.); FERREIRA, Ademir Pacelli (Orgs.). *Cruzando fronteiras disciplinares: um panorama dos estudos migratórios*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

LEMOES, Ubiratan de; MORAES, Mário de. Uma tragédia brasileira: os paus-de-arara. In. *Revista O cruzeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Hemeroteca), 22 de Outubro de 1955.

MARTINS, João. A odisséia do Nordeste. In. *Revista O cruzeiro*. Rio de Janeiro: ABI, 12 de Maio de 1951.

MENEZES, Marilda A. Migrações e Mobilidade: Repensando Teorias, Tipologias e Conceitos. In: TEIXEIRA, Paulo. *et al.* (Org.). *Migrações: implicações passadas, presentes e futuras*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo; Cultura Acadêmica, 2012.

MORAES, Jonas Rodrigues. “*TRUCE UM TRIÂNGULO NO MATOLÃO [...] XOTE, MARACATU E BAIÃO*”: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. Dissertação (Mestrado em História), São Paulo: PUC/SP, 2009.

NAPOLITANO, Marcos *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEMER, Sylvia. *Feira de São Cristóvão: contando histórias, tecendo memórias*. Doutorado (História Social da Cultura), Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.

OLIVEIRA, Beneval. Massas famintas abandonam a terra. In. *Mundo Ilustrado*. Rio de Janeiro: ABI, 19 de Janeiro de 1955.

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música”. In. CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, Vol. 3, 2004.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1994.

_____. A fala e a escrita. In: *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1999.

RUA, João. Paus-de-araras e pardais: o Brasil migrante em começos do século XXI. *GeoInova*. Lisboa - Portugal, vol. 8, p. 179-206, 2003.

TATIT, Luiz. Valores inscritos na canção popular. In. *Revista Música*. São Paulo, vol. 6, nº 1/2, p. 190-202, Maio/nov. 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br>>. Acesso em 01 de Abril de 2017.

_____. A canção e as oscilações tensivas. In. *Estudos Semióticos*. [on-line]. São Paulo, vol. 6, nº 2, Novembro de 2010, p. 14-21. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

TEXEIRA, Humberto; GONZAGA, Luiz. Baião de São Sebastião (Lado B-6). In. *O fole rocou*. Rio de Janeiro: ODEON (33 rpm), 1973-74. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br>>. Acesso em 23 de Maio de 2017.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VAINER, Carlos. Estado e Migrações no Brasil: anotações para uma história das políticas migratórias. *Travessia*. São Paulo, vol. XIII, nº 36, p. 15-32, 2000.