

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**CLAUDECI RIBEIRO DA SILVA**

**A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE NAS LETRAS DAS MÚSICAS  
DA CANTORA MARINÊS**

**Campina Grande  
Junho –2009**

**CLAUDECI RIBEIRO DA SILVA**

**A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE NAS LETRAS DAS MÚSICAS  
DA CANTORA MARINÊS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), sob orientação da prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maura Penna, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre

**Campina Grande  
Junho –2009**

**CLAUDECI RIBEIRO DA SILVA**

**A REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE NAS LETRAS DAS MÚSICAS  
DA CANTORA MARINÊS**

Dissertação defendida e aprovada pela comissão julgadora em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Membros da Comissão Julgadora

Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz – Universidade Federal da Paraíba

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maura Penna – Universidade Estadual da Paraíba (orientadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosilda Alves Bezerra – Universidade Estadual da Paraíba

---

Às minhas irmãs, Rita de Cássia  
Santa'Anna e Maria Alessandra

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por todas as graças recebidas e por ter me proporcionado a força e a perseverança para realizar a conquista desse mestrado.

Aos meus pais, José Manoel e Marlene Ribeiro da Silva, por acreditarem que eu podia ir mais longe do que os meus limites, ampliando sempre meus horizontes em relação ao estudo.

Ao meu marido, Gilson de Araújo Pereira, pelo amparo e carinho nas horas de inquietação na construção do trabalho.

Aos meus irmãos e sobrinhos, razão de alegria e orgulho.

A Dr<sup>a</sup>. Maura Penna, minha orientadora, pelo olhar criterioso e a argumentação precisa que possibilitaram a ampliação da visão do tema, pelos questionamentos, discussões e, principalmente, pela confiança.

A cantora Marinês (in memoriam).

Aos meus professores do mestrado pelas contribuições no decorrer das exposições e discussões das disciplinas.

Aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (MLI), representados pelo Prof<sup>o</sup> Dr. Antônio de Pádua e pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Geralda Medeiros, coordenadores à época de nosso ingresso no mestrado, por proporcionarem a formação teórico-metodológica para a nossa qualificação profissional.

Aos meus colegas do mestrado, pela participação com informações e idéias que contribuíram para este trabalho e pelo estímulo e afeto ao longo do curso partilhado.

## RESUMO

Inês Caetano de Oliveira (Marinês) iniciou sua carreira como cantora de forró no ano de 1957 e ganhou espaço no mercado nacional como a “Rainha do Xaxado”, imagem que marca o seu vínculo com a cultura nordestina. Neste trabalho, consideramos as letras das canções de seu repertório como literatura, dentro de uma concepção ampliada, tributária dos Estudos Culturais, que abarca produções culturais diversas, enquanto formas correntes de significação. Formulamos, assim, a seguinte questão de pesquisa: *Como o Nordeste é representado nas letras das músicas da cantora Marinês?* Por sua vez, nossos objetivos foram: fazer um levantamento da produção fonográfica da cantora entre os anos de 1957 e 2007; analisar como a região Nordeste e os nordestinos são representados nas letras das canções; analisar a contribuição e trajetória da cantora para a cultura popular nordestina. Para a composição do *corpus* a ser analisado no trabalho, selecionamos 22 músicas, dentre as mais gravadas pela artista no período dos 50 anos de sua carreira, que aparecem no mínimo duas vezes em discos diferentes e abordam o Nordeste como tema. Essa escolha teve como base um banco de dados digitalizado, elaborado para o desenvolvimento desta pesquisa, que identifica os títulos das músicas e os nomes de seus compositores, quantas vezes foram gravadas pela cantora, em qual disco e o ano de sua produção. Realizamos as análises das letras a partir dos temas recorrentes nos discursos sobre a região: identidade nordestina, estiagem, chuva, práticas culturais, relações entre os seres vivos e a natureza. No decorrer da pesquisa, verificamos que as letras das suas músicas mostram aspectos de importância para a produção de conhecimento sobre a região e a cultura nordestina: religião, costumes, tradições e o “sentimento de lugar”. Concluímos mostrando que as canções do repertório de Marinês configuram uma construção de identidade regional com base na tradição, através de representações valoradas positivamente, revelando o orgulho em ser nordestino.

**Palavras – chave:** Forró – representação do Nordeste – cantora Marinês

## ABSTRACT

Inês Caetano de Oliveira (Marinês) initiated her career as a forró singer in the year of 1957 and gained space in the national market as the “Queen of Xaxado”, image that links her to the Northeast Brazilian culture. On this research we consider the lyrics of the songs in her repertoire as literature, from an extended concept, attributed by the Cultural Studies, which cover several diverse cultural productions, as chained forms of meaning. In this manner we formulated the following research question: How is the Northeast of Brazil represented in the lyrics in the songs of the singer Marinês? Due to this, our objectives were: To do a research on the phonographic production of the singer between the years of 1957 to 2007; analyze how the Northeast population and the Northeast are represented in the lyrics of these songs; analyze the contribution and the trajectory of the singer to the Northeast popular culture. For the composition of the *corpus* to be analyzed in this project, we selected 22 songs that were recorded the most by the artist in the 50 years of her career, that appear at least twice in different albums and addresses the Northeast as a theme. This choice had as base a digital database elaborated for the development of this research, that identifies the titles of the song and the names of their composers, how many times they were recorded by the singer, in which album and year of the production. We did the analyses of the lyrics based on the themes that were recurrent topics about the region: Northeast identity, drought, rain, cultural practices, the relationship with other living beings and nature. During the research, we verified that the lyrics of her songs demonstrate important aspects for the production of knowledge about the region and the Northeast culture: religion, traditional customs and a “sense of being”. We conclude stating that the songs in Marinês repertoire configure a construction of regional identity, based in tradition, through representations valued positively, revealing the pride in being from the northeast.

**Key words:** Forró – Northeast Representation– Singer Marinês

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1 – A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE.....</b>	<b>16</b>
1.1 Discutindo a noção de representação.....	16
1.2 O conceito de região.....	20
1.3 O discurso regionalista e a delimitação do espaço.....	23
1.3.1 <i>A Sudene e sua promessa de desenvolvimento.....</i>	<i>27</i>
1.3.2 <i>Uma atualização do discurso regionalista: seca e transposição.....</i>	<i>30</i>
1.4 A identidade regional nordestina.....	33
1.5 Representação do Nordeste na literatura, nas artes e na música.....	42
<b>2 – A MÚSICA DO NORDESTE NO MERCADO NACIONAL E O PAPEL DE MARINÊS.....</b>	<b>52</b>
2.1 Luiz Gonzaga: o grande “mestre”.....	53
2.1.1 <i>O “Rei do Baião”.....</i>	<i>53</i>
2.1.2 <i>O encontro entre Luiz Gonzaga e Marinês.....</i>	<i>58</i>
2.2 Do baião ao(s) forró(s).....	60
2.2.1 <i>Os “novos” forrós.....</i>	<i>64</i>
2.3 A trajetória de Marinês.....	65
2.3.1 <i>O início da carreira na Voz da Democracia.....</i>	<i>66</i>
2.3.2 <i>O estilo da “Rainha do Xaxado”.....</i>	<i>69</i>
2.4 A produção fonográfica de Marinês.....	74
2.4.1 <i>Os primeiros sucessos.....</i>	<i>74</i>
2.4.2 <i>Nordestina, mas com um repertório eclético.....</i>	<i>77</i>
2.4.3 <i>“Rainha do xaxado” ganha terceiro disco de ouro.....</i>	<i>80</i>
2.4.4 <i>Marinês: últimos trabalhos e o adeus ao Nordeste.....</i>	<i>83</i>
<b>3 – O NORDESTE CANTADO POR MARINÊS.....</b>	<b>88</b>
3.1 Marinês e as práticas culturais nordestinas.....	89
3.1.1 <i>O xaxado e a sua rainha.....</i>	<i>89</i>
3.1.2 <i>Lampião e os estereótipos do nordestino.....</i>	<i>93</i>
3.2 Marinês e o diálogo com as festas – a cultura nordestina.....	97



3.2.1 Festa, dança e malícia.....	100
3.2.2 Retratando o falar nordestino.....	105
3.3 Marinês canta a seca do Nordeste.....	106
3.3.1 A religiosidade popular nordestina.....	107
3.3.2 O sertanejo e a natureza.....	112
3.4 Marinês e a representação da identidade nordestina.....	115
3.4.1 Nascer e viver no Nordeste.....	116
3.4.2 Práticas culturais “típicas”.....	118
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>122</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>126</b>
<b>ANEXO A – Discografia de Marinês.....</b>	<b>130</b>
<b>ANEXO B – Letras das músicas analisadas.....</b>	<b>153</b>

## INTRODUÇÃO

Por considerarmos a poesia da música instrumento ímpar na constituição de significados de mundo, procuramos neste trabalho mostrar como o Nordeste é representado nas letras das músicas interpretadas pela cantora Marinês (Inês Caetano de Oliveira) nos seus 50 anos de carreira. A música também apresenta a realidade política, ecológica e social, trazendo uma espécie de marca da região, e ao mesmo tempo está articulada com o regional e o nacional.

Não pretendemos levantar discussões acerca da necessidade, ou não, dos nordestinos retomarem, como muitos defendem, suas formas tradicionais de vida, sem modificações, numa perspectiva saudosista. A proposta é mostrar a representação do Nordeste em suas variadas temáticas: o homem do sertão, festas, comidas típicas, danças, a identidade e a natureza. Neste sentido, a música assume posição de destaque para análise e compreensão dos domínios simbólicos que, ao mesmo tempo, produzem e são produzidos pela cultura, pois ela não é dada ou herdada, mas construída nas práticas representativas de um determinado grupo. Como diz Eagleton:

A cultura não é unicamente aquilo que vivemos. Ela também é, em grande medida, aquilo para que vivemos. Afeto, relacionamento, memória, parentesco, lugar, comunidade, satisfação social, prazer intelectual, um sentido de significado último: tudo isso está mais próximo, para a maioria de nós do que as cartas de direitos humanos ou tratados do comércio (EAGLETON, 2005, p.184).

O termo “cultura” é, assim entendido numa perspectiva dinâmica, em que grupos e identidades vão se constituindo a cada dia que passa, com o uso de novos instrumentos culturais e novas formas de relações entre as sociedades. Cultura, em todos os sentidos, social, intelectual ou artístico, é uma metáfora derivada da palavra latina *cultura*, que antes apenas significava “o ato de cultivar o solo”, porém os sentidos conotativos não tardaram a aparecer.

Buscando como referência a cultura popular, etimologicamente, o termo *populare* significa aquilo que é do próprio povo. Mas, entendendo “popular” como “do povo”, muitas pesquisas refletem a concepção de folclore marcada por critérios como tradicionalismo, autenticidade e inalterabilidade, mesmo sem empregá-lo claramente. Como mostra Garcia Canclini (2003, p. 213-214), esta é a visão que

marca a “Carta do Folclore Americano”, aprovada pela Organização dos Estados Americanos (OEA) no ano de 1970.

A noção de folclore reflete um pensamento conservador sobre o popular como tradição, e nesta esteira, segundo Garcia Canclini (2003, p. 209), o popular é visto como resíduo elogiado: depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças “exteriores” da modernidade. Comentando a Carta do Folclore Americano aprovada em 1970, que caracteriza o folclore frente aos avanços diante dos meios massivos e o progresso moderno, Garcia Canclini aponta:

O folclore é constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis. As transformações são atribuídas a agentes externos, motivo pelo qual se recomenda instruir os funcionários e especialistas para que não desvirtuem o folclore e “saibam quais são as tradições que não têm nenhuma razão para ser mudadas”. O folclore, entendido dessa maneira, constitui a essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país; o progresso e os meios modernos de comunicação, ao acelerar o processo final de desaparecimento do folclore, desintegram o patrimônio e fazem os povos americanos “perderem sua identidade”. (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 213 - 214).

O autor enfatiza que é possível construir uma nova perspectiva do tradicional-popular, considerando as interações com a cultura de elite e indústrias culturais, e assim apresenta seis linhas para o entendimento da tradição, refutando a visão clássica dos folcloristas. São elas: o desenvolvimento moderno não suprime as culturas tradicionais; as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular; o popular já não se concentra nos objetos; o popular não é monopólio dos setores populares; o popular não é vivido pelos sujeitos populares com complacência melancólica para as tradições; a preservação “pura” das tradições não é sempre o melhor recurso para a sua reprodução (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 215-238).

Sendo assim, não há como voltar ao passado, revitalizar alguma coisa, como se cultura fosse cristalizada e estivesse no aguardo para reaparecer em sua forma autêntica sem construções. Os grupos têm sua história cultural e as mudanças que se operam no seu interior, em função da inserção de novas práticas culturais, constituem novos significados histórico-sociais, que redimensionam e constituem a

cultura. A expansão da modernidade não conseguiu apagar as culturas populares tradicionais e “muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolveram transformando-se” (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 215).

Consideramos necessário localizar a linha que seguimos nesta pesquisa, o referencial teórico que constitui, nossa forma de olhar e de refletir sobre a questão da cultura do Nordeste. Assim, fundamentamo-nos no campo dos Estudos Culturais, de aparecimento recente na história do pensamento na academia, como alternativa para a compreensão da cultura. Os Estudos Culturais são um campo acadêmico de pesquisa sobre comunicação e cultura, que não analisa apenas a obra em si, mas o seu processo de produção, circulação e divulgação. Por outro lado, promovem um deslocamento do sentido de cultura, da tradição elitista para as práticas cotidianas.

O impulso dos Estudos Culturais era lutar para que a cultura exclusivista começasse a fazer parte de uma cultura comum, de modo que os significados e valores fossem construídos por todos e não por uns poucos privilegiados. A nova disciplina é considerada uma extensão do campo literário. Segundo Cevasco (2003, p. 142), “esse interesse pela cultura em geral, expandiu o campo dos estudos literários para abraçar formas correntes de significação, abrindo caminho para o esforço sempre necessário de potencializar o aspecto de conhecimento social da crítica cultural”.

Para situarmos nossa pesquisa nesse campo, procuramos também compreendê-lo melhor, considerando uma conceituação completa que está na página eletrônica da *Biblioteca Virtual de Estudos Culturais*, organizada pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ) e desenvolvida pela Coordenação Interdisciplinar de Estudos Culturais (CIEC) do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Os Estudos Culturais formam um campo de pesquisa, uma prática metodológica e/ou um viés epistemológico cuja vasta área de atuação é a cultura - no sentido amplo dado pela antropologia, mas restrito ao universo das sociedades industriais contemporâneas e suas interações de poder. Na sua agenda temática estão gênero e sexualidade, identidades nacionais, pós-colonialismo, etnia, cultura popular e seus públicos, ecologia, políticas de identidade, práticas político-estéticas, discurso e textualidade, pós-modernidade, multiculturalismo e globalização, entre outros. Um traço importante

de atuação é o compromisso de interagir diretamente com as práticas políticas, sociais e culturais, também objetos de sua abordagem. Originários da Inglaterra, os Estudos Culturais expandiram-se para os Estados Unidos, outros países da Europa e da América Latina e hoje são reconhecidos como uma ferramenta de análise legitimada nas áreas de Literatura, Ciências Sociais, História, entre outras.<sup>1</sup>

Os Estudos Culturais constituem a referência para a nossa pesquisa sobre o repertório cantado por Marinês em relação ao Nordeste. Focalizando especificamente a poesia das letras, tratamos tal repertório como literatura popular. Nesse sentido, é importante também discutir o conceito de literatura, que talvez “seja definível não pelo fato de ser ficcional ou ‘imaginativa’, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar” (EAGLETON, 2007, p. 2).

Os formalistas russos, por exemplo, perceberam que o uso de artifícios (som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima, técnicas narrativas) fazia da literatura uma obra peculiar e esses artifícios tinham em comum o seu efeito de estranhamento (EAGLETON, 2007, p. 4-5). Desta forma, a literatura é considerada uma variante dentre os sistemas lingüísticos de signos usando a linguagem de modo a produzir o estranhamento. Os formalistas, grupos de críticos militantes polêmicos, não queriam definir a “literatura”, mas a “literaturidade”, os usos especiais da linguagem, que não podiam ser encontrados apenas em textos literários, mas também em outras circunstâncias exteriores a eles.

Então pensar na literatura como os formalistas o fazem é, na realidade, considerar toda a literatura como *poesia*. Quando os formalistas trataram da prosa, simplesmente estenderam a ela as técnicas que haviam utilizado para poesia. Porém, é importante considerar que a literatura contém muitas outras coisas além da poesia – por exemplo, obras realistas e naturalistas (EAGLETON, 2007, p. 8).

A literatura pode ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita, como daquilo que a escrita faz com as pessoas. A literatura é um discurso “não-pragmático”, ao contrário dos manuais de biologia e recados deixados para o leiteiro, ela não tem nenhuma finalidade prática imediata, referindo-se apenas a um estado geral das coisas. [...] A definição fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido. (EAGLETON, 2007, p. 9 -11)

---

<sup>1</sup> Biblioteca Virtual de Estudos Culturais ([www.prossiga.br/estudosculturais/pacc](http://www.prossiga.br/estudosculturais/pacc)). Acesso em 1º de nov 2008

Diante das acepções do termo literatura, o importante pode não ser a origem do texto, mas o modo como as pessoas o consideram. Alguns textos nascem literários, enquanto outros atingem essas condições com o passar do tempo. Às vezes, o artista escreve determinada obra não com intuito de que seja literatura, porém, sem esperar, passa a ser considerado um texto rico em conteúdo, enquanto outros fazem já com a certeza de ser um texto literário, mas não passa de mais um, a exemplo de algumas produções canônicas.

A partir do exposto, consideramos as músicas interpretadas por Marinês como possível objeto dos estudos literários, que merecem ser observadas através dos Estudos Culturais, que propõem analisar todas as formas de significação, incluindo a escrita, como concretização dos meios e das condições de sua produção. Na verdade, os estudos literários, através dos Estudos Culturais, testemunham uma ampliação do conceito de texto, de forma que este passa a envolver, além da palavra escrita, os textos do cotidiano e as diversas formas de oralidade, entre elas a canção.

Com o desenvolvimento da presente pesquisa, pretendemos responder ao seguinte questionamento: *Como o Nordeste é representado nas letras das músicas interpretadas pela cantora Marinês?* A escolha desta questão de pesquisa tanto se justifica pela expressiva presença da obra de Marinês na cultura musical do Nordeste, quanto pela carência de estudos sobre a cantora.

Os objetivos da pesquisa foram:

- 1) Fazer um levantamento da produção fonográfica de Marinês;
- 2) Analisar como a região Nordeste e o nordestino são representados nas letras das músicas interpretadas por Marinês;
- 3) Analisar a contribuição e trajetória da cantora para a cultura popular nordestina.

Para compor nosso *corpus* de análise, o primeiro passo foi realizar um levantamento da produção fonográfica de Marinês entre os anos de 1957 e 2007, elaborando um banco de dados digitalizado, em que listamos 559 músicas gravadas em 62 discos, entre compactos, LP's e CD's (ver anexo A). A partir disso, identificamos que 280 canções têm o Nordeste como tema central, e 130 delas aparecem pelo menos duas vezes, em discos diferentes. Com base nesse critério das mais gravadas, escolhemos 21 músicas deste grupo (ver anexo B) que abordam a temática nordestina para compor nosso *corpus*, nas quais as letras falam da região, conforme os aspectos apresentados a seguir: práticas culturais; identidade

nordestina; representação do cenário da seca e relações entre os seres vivos e a natureza. No grupo das mais gravadas, identificamos a temática da pesquisa em 51 canções, porém escolhemos 21 como *exemplares*, por considerarmos o suficiente para nosso *corpus*.

Acrescentamos ainda ao *corpus* de análise, fora do critério das mais gravadas, a letra de *Cidadã do mundo*, composição da cantora, por sua importância e por representar sua carreira divulgando o forró nordestino. Assim, nosso *corpus* totalizou 22 músicas. De acordo com a necessidade das análises no capítulo III, a letra da música aparecerá transcrita na íntegra ou não e sempre que for citada será em itálico, com os nomes dos seus compositores, indicação do título e o ano da primeira gravação por Marinês.

Para o levantamento dos dados relacionados à discografia e trajetória da artista, usamos como fontes de pesquisa jornais de circulação estadual, revistas, internet, reportagens de televisão, acervo pessoal de Marinês, material bibliográfico fornecidos por pesquisadores e o álbum *Marinês Canta a Paraíba*, livro sobre sua carreira, elaborado por Ribeiro (2005), com o acompanhamento da própria Marinês. O livro é acompanhado de um CD com seis músicas gravadas ao vivo pela cantora com a Orquestra Sinfônica da Paraíba, além de depoimentos de artistas sobre a carreira de Marinês. Também realizamos entrevistas (livres) com Marcos Farias, filho de Marinês, em março de 2008, e com a professora Terezinha Batista, sua amiga, em junho de 2008.

Sendo assim, o caminho percorrido na condução da pesquisa pode ser dividido em duas etapas. A primeira concerne à revisão bibliográfica, onde examinamos a literatura sobre representação, Nordeste, identidade, cultura e música nordestina; e a segunda à pesquisa de campo, quando realizamos a coleta de dados.

O presente trabalho está estruturado em três capítulos. O primeiro – A construção da representação do Nordeste – faz uma exposição e discussão sobre a teoria do campo representacional e as noções de região, regionalismo e identidade regional. O segundo – A música do Nordeste no mercado nacional e o papel de Marinês – relata a história de vida e a trajetória da cantora, como seguidora do “mestre” Luiz Gonzaga, além de uma breve discussão sobre o gênero forró e suas denominações, inclusive adaptadas pela indústria cultural, e depoimentos de artistas sobre o que Marinês representa para a cultura nordestina. No terceiro capítulo – O

Nordeste cantado por Marinês – apresentamos a análise da representação do Nordeste e do nordestino nas músicas do repertório de Marinês. Esta análise toma como base a discussão desenvolvida no primeiro capítulo, contando ainda com a contribuição de Azevêdo (2007), Gomes (1998), Santos (2001) e Silva (2004). Com isso, esperamos ter contribuído com a interdisciplinaridade dos Estudos Culturais, tarefa difícil, mas com a certeza de que elaboramos um trabalho procurando compreender Marinês como símbolo da cultura popular e como as letras das músicas da cantora representam o Nordeste.

No decorrer de 50 anos de carreira, Marinês sempre simbolizou, nas letras de suas músicas, tradições e outros aspectos regionais, ajudando a construir a representação do Nordeste. Ela foi uma das primeiras cantoras a assumir a nordestinidade, representada pelo chapéu e a jaqueta de couro, o triângulo e a dança regional, cantando as dores e os amores do povo da região. Mesmo mantendo a vertente do forró tradicional, podemos dizer que Marinês acompanhou a modernidade e a exigência do mercado, pois interpretou outros ritmos que vão do carimbó ao romântico, sem esquecer é claro, o seu estilo predominante, o forró. No início da carreira, apresentava-se de vestido simples, mas, por orientação do seu padrinho Luiz Gonzaga, mudou a vestimenta, caracterizando-se como símbolo da cultura popular do Nordeste.

Gravou com Dominginhos, Elba Ramalho, Lenine, Nando Cordel, Gilberto Gil, Zé Ramalho, Genival Lacerda e com Luiz Gonzaga, forrozeiro com quem fez parceria no início da carreira, recebendo influência para a sua trajetória. Nos seus vários anos de carreira, nunca perdeu o prestígio, apesar de ter se distanciado das gravadoras e do palco algumas vezes. Os modismos e os novos ritmos desviaram a atenção do público, mas a “Rainha do Xaxado” não teve seu brilho diminuído. Quando morreu em 14 de maio de 2007, tinha uma carreira consolidada, pois seu trabalho atravessou barreiras e foi reconhecido e apreciado por um público de todas as idades e pela mídia local e nacional. Era a representação do Nordeste cantando sua história.

Por fim, para qualquer região, é importante a divulgação de sua cultura, seja através da literatura, da pintura, do teatro ou da música, e os nordestinos, detentores de uma cultura extremamente diversificada devem agradecer a todos que, de alguma forma, contribuem para essa divulgação – leia-se aqui Marinês.



## CAPÍTULO I

### A CONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE

As manifestações culturais trazem informações relevantes acerca da representação de uma determinada região. Dentre estas manifestações está a música, em cujas letras podemos encontrar a identificação de elementos naturais, econômicos, culturais e sociais que podem ser considerados atributos da região. Como este trabalho teve o objetivo de verificar como o Nordeste é representado nas letras das músicas da cantora Marinês, este capítulo apresenta o processo de construção de uma representação do Nordeste, fazendo a exposição das noções básicas de representação, região, regionalismo, identidade regional, abordando ainda como a literatura e a música – com especial destaque para o papel de Luiz Gonzaga – contribuem para essa construção.

#### 1.1 – Discutindo a noção de representação

O caminho teórico a ser trilhado tem como base a obra de Chartier, *A história cultural: entre práticas e representações* (2002), que conceitua as representações sociais como práticas culturais, isto é, elas são estratégias de pensar a realidade e construí-la. Desta forma, traduzem a forma pela qual se organizam as percepções da realidade social, a partir das classificações e divisões dos grupos que julgam e agem no mundo social.

As representações sociais não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (CHARTIER, 2002, p. 17)

Conforme nos adverte Chartier (2002, p. 17), as representações supõem um campo de concorrências e de competições: “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores

que são os seus, e o seu domínio”. São “matrizes de discursos e práticas diferenciadas”, que só têm existência no momento em que comandam ações e, portanto, podemos perceber as posições e os interesses reais dos grupos em confronto, através das descrições que fornecem sobre a sociedade. Sobre isto, ele explica que:

Desta forma, pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objeto a compreensão das formas e motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as suas posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse. (CHARTIER, 2002. p.19)

O autor vê a representação também como forma de apreensão do mundo social, pois são exhibições próprias de grupos sociais que marcam sua existência através delas. Assim, Chartier refere-se à representação como forma de percepção dos diferentes grupos sociais na compreensão do mundo real, através de “uma organização conceptual ao mundo social ou natural, construindo assim a sua realidade apreendida e comunicada” (2002, p. 19). Como diz Penna (1992, p. 63), a atividade estruturante do agente na produção de representações e de identidades reafirma também que o indivíduo pensa e representa o mundo através de referenciais gerados socialmente – assim como, por exemplo, a própria categoria de região.

Com referência em Chartier (2002, p. 20), entendemos o surgimento da noção de representação mostrando ainda duas famílias de sentidos aparentemente contraditórios: por um lado, a representação permite ver algo ausente, supondo uma clara distinção entre o que representa e aquilo que é representado. Por outro, a representação é a exibição de uma presença, a apresentação pública de algo ou de alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de conhecimento imediato na qual revela um objeto ausente, substituindo-o por uma imagem, capaz de trazê-lo à memória e o figura tal como ele é. A relação de representação é entendida deste modo como correlação de uma imagem presente e de um objeto ausente, um valendo pelo outro.

Chartier (2002, p. 21) também contribui para a compreensão da representação quando a relaciona à presença da imagem frente à ausência do

objeto, através da linguagem simbólica, pela convenção dos signos que, na representação, traduzem uma posição e marcam a forma do grupo se exibir no mundo social. O mesmo pensamento tem Pesavento (2005, p. 25), uma das mais destacadas estudiosas da história cultural brasileira. Para ela, representar significa estar no lugar de algo (representação como imagem presença) ou alguém que está ausente (representação como objeto ausência), mas ao mesmo tempo é um apresentar de um novo. Este novo é o chamado reescrever a realidade. E conclui a historiadora: “a representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele” (PESAVENTO, 2005, p. 26), envolvendo desta maneira processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão.

Com isso podemos dizer que representações são discursos traduzidos em palavras e imagens, com elementos de uma “verdade simbólica” que implica trabalhar com a verossimilhança e não com a verdade aristotélica de correspondência do discurso com o real. Independente de conterem ou não uma verdade histórica, são estas “verdades simbólicas” que sancionam o modo de ser e de agir de uma dada sociedade. É com base nestas representações – influências no concreto das sociedades – que os grupos irão escolher seus mitos, seus heróis, aqueles cujos conjuntos de qualidades servem para representar a nação como um todo ou, no caso em estudo, a região Nordeste. Sem nos deter na luta simbólica que existe por trás destas construções (marcada, por exemplo, seja pela luta, pelo poder ou pelos enfrentamentos entre classes sociais), pode-se dizer que as representações ajudam a construir a identidade.

As colocações de Hall (1999, p. 50) são pertinentes para reforçar esta idéia. “As culturas nacionais são compostas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto as nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”. As culturas nacionais e regionais, ao produzirem sentidos sobre a nação ou a região, com as quais podemos nos identificar, constroem identidades e esses “sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 1999, p. 51).

Adotamos também a postura de Chartier (2002, p. 21-23) para entender a distinção entre a representação e o universo representado. Consideramos a

representação não como simples espelho da realidade, mas sim uma imagem do funcionamento da sociedade filtrada pelos interesses decorrentes das diferentes configurações e práticas dos muitos grupos em confronto, marcando visivelmente a existência de grupos antagônicos dentro do mundo social. É um processo de longa duração e, por isso, é necessário inscrever a importância crescente adquirida pelas lutas de representações, onde o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social.

A noção de representação permite melhor compreender o funcionamento da sociedade ao articular três modalidades, através das quais se podem apreender o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação no qual produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; em seguida, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns representantes (instâncias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 2002, p. 23).

O lugar de origem das pessoas e grupos, tomados como marca de diferença, é um dos critérios de classificação que pode produzir divisão dos grupos e, por isso mesmo, campo de luta para fazer superar ou reconhecer como legítima essa divisão. Assim, a luta pela definição da identidade “regional” ou “étnica” é, conforme Bourdieu, uma forma particular de luta entre classificações:

O móvel de todas essas lutas é o poder de impor uma visão do mundo através dos princípios de divisão que, tão logo se impõe ao conjunto de um grupo, estabelecem o sentido e o consenso sobre o sentido, em particular sobre a identidade e a unidade do grupo, que está na raiz de realidade da unidade do grupo. (BOURDIEU, 1998, p. 108)

As representações dos espaços como lugares de origem que permitem ou não o acesso ao poder compõem discursos estratégicos para organizar o mundo social segundo interesses de grupos que, na luta pelo exercício de poder, tentam construir imagens impregnadas de sentidos no qual garantam as práticas de dominação e a permanência dos sujeitos no controle político. As representações a propósito das supostas propriedades de um lugar, pontos de referência para

instituição da unidade social, impõem-se, segundo Bourdieu (1998, p. 108) “as lutas em torno de propriedades ligadas à origem através do lugar de origem, bem como das marcas que lhes são correlatas, como por exemplo, o sotaque, constituem um caso particular das lutas entre classificações”.

O Nordeste, nessa concepção, constitui-se como região a partir do trabalho de criação de determinados setores sociais que se relacionam em um espaço específico. Também compõem com outras áreas um conjunto nacional politicamente definido por grupos que o reconhecem como espaço construído em seu processo de produção material e cultural, através da qual se articula com o capital e com o Estado, formando uma entidade político-administrativa.

A representação do mundo social contribui para a compreensão do Nordeste como construção de um lugar e não pode ser separada de determinada realidade social. A apreensão desse universo das representações possibilita pensarmos a regionalidade como campo das forças sociais em competição que, através de práticas e relações, dentro de condições materiais, sociais e simbólicas, impõem uma concepção de mundo de interesse dos grupos que têm existência dentro de um espaço instituído ou em processo de instituição.

O exame que empreendemos sobre o conceito de representação tornou possível reforçar nosso pressuposto da construção do Nordeste, enquanto realidade produzida. Mas falar do Nordeste significa, dentre outras estratégias de pesquisa, adentrar à sua história, compreender aspectos de sua constituição social e cultural. Por isso, nosso próximo tópico será expor considerações sobre a região, que ajudam a entender a construção do Nordeste e suas representações, seguido do discurso regionalista.

## **1.2 – O conceito de região**

Atualmente a expressão região é empregada no senso comum como uma forma de referência a territórios que se diferenciam um dos outros. A categoria foi incorporada ao nosso dia-a-dia e possui um peso específico na estrutura conceitual analítica, já que é de uso corrente e está disseminada na linguagem comum e na científica. Corrêa (2001, p. 184) enfatiza que, “associado genericamente à noção de diferenciação de áreas, o conceito de região tem se constituído, ao longo da história

moderna do pensamento geográfico, em um dos seus conceitos-chaves, os outros sendo os de paisagem, espaço, lugar e território”.

Corrêa (2001, p. 183) lembra que a origem etimológica do termo região estaria em *regio*, do latim, que se referia “à unidade político-territorial em que se dividia o Império Romano”. Ainda segundo esse autor, o fato de seu radical ser proveniente do verbo *regere*, governar, atribuiria à região “em sua concepção original, um conotação política”. Atualmente, o caráter político do conceito de região apresenta-se com base nas relações entre espaço, Estado e capital, sendo o Estado-nação o agente de demarcações territoriais. Tal como ocorre com a nação, a região liga-se diretamente às relações de poder e sua espacialização não pode ser concebida como um dado ou referência pronta. Sobre isto, Albuquerque Júnior explica:

A região remete a uma visão estratégica do espaço, ao seu esquadramento, ao seu recorte e à sua análise, que produz saber. Ela é uma noção que nos envia a um espaço sob domínio, comandado. Ela remete, em última instância, a *regio* (rei). Ela nos põe diante de uma política de saber, de um recorte espacial das relações de poder. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 25)

Pode-se dizer que a região seria um ponto de concentração de relações que procuram traçar uma linha entre elas e o campo das forças operantes num dado espaço. Vistas como instâncias políticas e de conflitos, as regiões podem ser pensadas como a emergência de diferenças internas à nação, no tocante ao exercício do poder, como resultantes de recortes espaciais que surgem dos enfrentamentos entre os diferentes grupos sociais, no interior da nação. A regionalização das relações de poder pode vir acompanhada de outros processos de regionalização, como o de produção, relações de trabalho e das práticas culturais, mas estas não determinam sua emergência (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 25).

Ainda segundo o autor (1999, p. 26), a “região é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder”. Como suas fronteiras são móveis, o Estado pode ser chamado para colaborar na sua sedimentação, visto que é um campo de luta para as disputas regionais. Para este autor, ao se tornar espaço institucionalizado, a região ou nação ganham foro de verdade e estas cristalizações de pretensas realidades objetivas fazem-nos falta, porque aprendemos a viver por imagens. Segundo ele:

Nossos territórios existenciais são imagéticos. Eles nos chegam e são subjetivados por meio da educação, dos contatos sociais, dos hábitos, ou seja, da cultura, que nos faz pensar o real como totalizações abstratas. Por isso, a história se assemelha ao teatro, onde os atores, agentes da história, só podem criar à condição de se identificarem com figuras do passado, de representarem papéis, de vestirem máscaras, elaboradas permanentemente. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 27)

Então não é demais dizer que tanto o conceito de região no plano do fazer científico quanto a definição de uma determinada região no plano do fazer prático são representações simbólicas, construídas historicamente. E tal perspectiva histórica nos concede a percepção de uma realidade espacial levando em questão os aspectos econômicos, políticos, jurídicos e culturais. De acordo com Penna (1992, p. 20), a “região então se explicita como um conceito que, fundado sobre um critério territorial – espacial e físico, portanto –, inclui um plano simbólico”.

A região é, assim, um espaço construído. No entanto, é preciso enfatizar que sua conceituação é foco de disputas no campo científico, pois diferentes critérios resultam em configurações distintas. Um exemplo são as demarcações do Nordeste elaboradas pela Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), pelo Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA) ou o Departamento Nacional de Obras contras as Secas (Dnocs), ou ainda os recortes das sub-regiões, de acordo com a ação do Estado.

Alguns estudiosos tomam o regionalismo como eixo da definição de região. Um deles é Markusen (apud, PENNA, 1992, p. 21), que aponta duas possibilidades de definição: o uso do adjetivo regional para qualificar outras categorias – como desenvolvimento regional –, pois isto subordina o espacial ao social; e o conceito de regionalismo, enquanto a adoção de uma reivindicação territorial por um grupo social. Markusen também busca a especificidade do regionalismo e examina os “conjuntos adicionais de instituições que junto com a produção, governam os relacionamentos dentro da comunidade humana”, enfatizando que nem os espaços do modo de produção ou do modo de reprodução da população, nem os elementos culturais, mesmo territorialmente diferenciados, são suficientes por si só para caracterizar o regionalismo em sua especificidade, sendo fundamental, neste sentido, o seu caráter político.

O regionalismo nordestino nasceu e se desenvolveu como reação à decadência econômica do Nordeste e surgiu no século XIX, período de expansão do capitalismo em nível mundial e de transformações no espaço interno. Para Albuquerque Júnior:

O discurso regionalista surge na segunda metade do século XIX, à medida que se dava a construção da nação e que a centralização política do Império ia conseguindo se impor sobre a dispersão anterior. Quando a idéia de pátria se impõe, há uma enorme reação que parte de diferentes pontos do país. Esse regionalismo se caracterizava, no entanto, pelo seu apego a questões provincianas ou locais, já trazendo a semente do separatismo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 47)

Porém, Zaidan Filho (2003, p. 49) enfatiza a necessidade de estar atento ao papel desenvolvido por alguns atores sociais na construção simbólico-cultural da “região” ou da “identidade regional”. Para ele, a regionalização que cria o Nordeste brasileiro é fruto também da obra de publicistas, artistas, poetas, compositores, pensadores, produtores culturais e lideranças políticas. “É assim que nasce uma ‘região’ a partir da disparidade econômico-social (na dinâmica do desenvolvimento capitalista) e da produção discursiva de uma identidade social” (2003, p. 49).

### **1.3 – Discurso regionalista e delimitação do espaço**

Segundo Penna (1992, p. 22), até o século XIX, a percepção de espaço da classe dominante era estadualista. A articulação da região começa a delinear-se com a crise do açúcar na segunda metade do século, através de um discurso defendendo, junto ao governo imperial, os interesses das Províncias do Norte – enquanto bloco diferenciado e contraposto a um outro, o Sul. Essa primeira delimitação do espaço regional do Norte abrange do Amazonas à Bahia, porém o que se descreve é a zona agroexportadora dependente do mercado de Recife, especificamente da cana-de-açúcar e do algodão, portanto limitada do Estado do Ceará até Sergipe.

Na denominação de “Províncias do Norte” já se encontra um elemento básico do discurso regionalista: a homogeneização simbólica do espaço, tecida sobre a idéia de crise, entendida conforme o pensamento de Silveira não apenas a partir de



falta de braços e de recursos, frutos do processo de descapitalização decorrente da forma arcaica de produção, mas, principalmente, ao processo de acumulação capitalista no Brasil, desigual e combinado, produzindo as diferenças regionais, desde o início da formação do Estado Nacional (1984, p. 54-55). Ela apresenta essa crise através dos níveis de existência e a consciência da perda de valor das Províncias do Norte no espaço nacional. Segundo Silveira, o espaço regional estava desprovido de capital para implantar modificações no regime de trabalho ou inovações tecnológicas que gerassem aumento da produtividade, e apenas a terra encontrava-se em disponibilidade no espaço regional, ainda assim desvalorizada, por uma agricultura predatória, que não repunha no espaço (físico) os elementos que lhe extraía.

Então, atingindo diferencialmente os seus vários setores, a crise afeta o regime de trabalho e as relações de classes. No momento em que a crise econômica é percebida como devida ao descaso do governo, na qual favorece as províncias do Sul, onde se desenvolve a lavoura cafeeira, Penna (1992, p. 23) mostra o surgimento de dois elementos fundamentais do discurso regionalista: a oposição ao Sul, enquanto “espaço-obstáculo” e ao Estado, interlocutor ao qual são dirigidas as reivindicações.

O Sul-obstáculo é considerado, por seu “equilíbrio”, como modelo para vencer a crise, sendo outra matriz vigorosa do pensamento regionalista (presente com constância em reelaborações posteriores) a visão das desigualdades espaciais como *desequilíbrios*. Ao mesmo tempo, o discurso é saudosista, perseguindo uma suposta harmonia do passado. (PENNA, 1992, p. 23)

A partir desse momento, começa a ruir a percepção provincial então vigente e passa a ser elaborado um discurso regionalista, o qual se define e se afirma não apenas em oposição ao seu “outro” mais próximo – o “Sul” cafeeiro –, mas também em relação a um passado de suposto bem-estar e harmonia. É através desse discurso e das ações oficiais dele derivadas que se demarca o espaço Nordeste e se conforma uma identidade cultural nordestina, que legitima e representa, simbolicamente, aquele espaço. Segundo Albuquerque Júnior:

O Sul é o espaço-obstáculo, o espaço-outro contra o qual se pensa a identidade do Nordeste. O Nordeste nasce do reconhecimento de uma derrota, é fruto do fechamento imagético-discursivo de um

espaço subalterno na rede de poderes, por aqueles que já não podem aspirar ao domínio do espaço nacional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 69)

Albuquerque Júnior (1999, p. 69) mostra que, em 1920, a separação Norte e Nordeste ainda está se processando e só neste momento começa a surgir nos discursos a separação entre a área amazônica e a área “ocidental do Norte”, provocada principalmente pela preocupação com a migração de nordestinos. É também nas décadas de 1920 e 1930 que o discurso regionalista é reelaborado de forma articulada através da produção intelectual vinculada aos grupos dominantes, onde se destaca o movimento regionalista encabeçado por Gilberto Freyre e a obra clássica de Djalma de Oliveira, *O Outro Nordeste* (1937), porta-voz do Nordeste algodoeiro-pecuário. A obra desses autores é conservadora e explica a desigualdade pela oposição de uma região em crise (Nordeste) a outra em progresso (Sul).

Freyre delinea um Nordeste que, ultrapassando os limites territoriais político-administrativos, ganha unidade enquanto uma sociedade patriarcal e agrária, caracterizada por elementos idealizados (com saudosismo) da economia açucareira em seus tempos áureos. Essa imagem do Nordeste faustoso e de passado rico e glorioso, fruto da saudade de intelectuais filhos destas elites rurais em processo de declínio, conviverá com a formulação de uma outra imagem, uma outra história do Nordeste, contada a partir da história do sertão das secas, da pecuária, do algodão, dos coronéis, dos jagunços, dos cangaceiros e dos profetas. Imagens reforçadas através da música regional, inclusive as de Marinês, a exemplo de *E a seca continua* (D. Martins – 1958), *História de lampião* (Onildo Almeida – 1960) e *Depois da asa branca* (Antônio Barros – 1960).

*Outro Nordeste*, título do livro de Djalma de Oliveira, mostra disparidades internas correspondentes às áreas secas da Bahia ao Ceará: o espaço econômico da agropecuária, marcado pela configuração sociológica do banditismo, do cangaço e pela organização política coronelística, onde ganha força o discurso da seca. Penna mostra que:

Esta obra vence alguns problemas na abordagem da região, uma vez que a evidencia como produzida historicamente, enfocando-a em suas articulações externas e internas – os dois Nordeste no quadro do capitalismo nacional – e apresentando uma crítica às

oligarquias regionais e ao problema das secas e do êxodo rural. (PENNA, 1992, p. 26)

Mas, para Albuquerque Júnior, as transformações nas relações sociais e de espaço conduzem a um outro pensamento sobre a concepção de região, abrindo a perspectiva para uma nova forma de regionalismo. Sobre esta mudança descreve:

A década de vinte é a culminância da emergência de um novo regionalismo, que extrapola as fronteiras dos Estados, que busca o agrupamento em torno de um espaço maior, diante de todas as mudanças que estavam destruindo as espacialidades tradicionais. O convívio tranquilo entre olho e espaço era profundamente transtornado e transformado pelo crescente advento dos artifícios mecânicos. O espaço perdia cada vez mais sua dimensão natural, geográfica, para se tornar uma dimensão histórica, artificial, construída pelo homem. As cidades em crescimento acelerado, a rapidez dos transportes e das comunicações, o trabalho realizado em meios artificiais aceleravam esta “desnaturalização” do espaço. O equilíbrio natural do meio é quebrado. Nas metrópoles se misturavam épocas, classes, sentimentos e costumes locais os mais diversos. Os espaços pareciam se partir em mil pedaços, a geografia entrar em ruínas. O real parecia se decompor em mil planos que precisavam ser novamente ordenados por homens atônitos. Para isso de nada valiam as experiências acumuladas, pois tudo na cidade era novo, era chocante. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 47-48)

O autor coloca, no entanto, que o surgimento de uma nova concepção de região não nasce apenas da transformação na sensibilidade em relação ao espaço, da mudança de relação entre o objeto e entre o sujeito cognoscente. Esse novo regionalismo aparece, sobretudo, decorrente de uma mudança mais geral na disposição dos saberes, a qual provoca a mudança nas posições recíprocas e o jogo mútuo entre aquele que deve conhecer e aquilo que é objeto de conhecimento. Para Albuquerque Júnior (1999, p. 48), esta mudança geral na disposição dos saberes pode se chamar de emergência de uma nova formação discursiva. O estabelecimento desta formação discursiva nos anos vinte é caracterizado pelo binômio nacional-popular.

Sob este binômio, qualquer perspectiva regionalista era colocada num lugar de subordinação. Isto porque, para Albuquerque Júnior (1999, p. 48), a formação discursiva nacional-popular participa do que poderíamos chamar de dispositivo das nacionalidades, ou seja, o conjunto de regras anônimas que passa a reger as práticas e os discursos no Ocidente desde o final do século XVIII e que impunha aos

homens a necessidade de ter uma nação, de superar suas vinculações localistas, de se identificar com um espaço e um território imaginários, delimitados por fronteiras instituídas historicamente. Segundo Albuquerque Júnior (1999, p. 49), “o discurso regionalista não é apenas ideológico, que desfiguraria uma pretensa essência do Nordeste ou de outra região. O discurso regionalista não mascara a verdade da região, *ele a institui*” (grifos do original).

O processo de consolidação do regionalismo nordestino prossegue, entrecruzando o discurso e as ações oficiais de demarcação do espaço e ganha novos elementos no quadro das transformações políticas e econômicas, encontrando outros intelectuais para reelaborá-lo. A necessidade de intervir nos espaços regionais para promover o projeto capitalista no país resultará em formas governamentais de planejamento, na medida em que os desníveis regionais ganham interesse da sociedade brasileira, principalmente nas décadas de 1950 e 1960, quando, ultrapassando o discurso regionalista dos grupos agrários locais, o Nordeste torna-se uma “questão social”.

### 1.3.1 – A Sudene e sua promessa de desenvolvimento

Como os desequilíbrios regionais ameaçam a unidade nacional, surge a proposta do planejamento para o incentivo ao progresso. A Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), criada em 1959 pela Lei nº 3.692 do Congresso Nacional, foi uma das primeiras experiências de Planejamento Regional no Brasil, e tinha como objetivo principal corrigir as desigualdades espaciais que se ampliavam pelo território nacional, à medida que avançava o processo de constituição do mercado interno, em decorrência da industrialização do país.

Além disso, a autarquia funcionaria como uma espécie de coordenadora das ações governamentais no Nordeste, à qual as demais instituições federais com atuação na região se remeteriam. Era, dessa forma, como um organismo responsável pela programação do desenvolvimento regional. Na sua concepção original, a Sudene também atuaria como um elo político, o qual intermediaria as ações do governo federal nos estados nordestinos, porém esse objetivo não foi totalmente concretizado.

Com a criação da Sudene em 1959, mais uma vez a demarcação do Nordeste é alterada e o Maranhão volta a ser incluído na região: da primeira divisão oficial, estabelecida pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) na década de 1940 (Maranhão a Alagoas), passara-se ao Nordeste do Polígono das Secas (1951), que fundamentara a criação do Banco do Nordeste do Brasil e, excluindo o Maranhão, se estendia do Piauí à Bahia, incluindo algumas áreas do norte de Minas Gerais. A reformulação de 1959 volta a incluir o estado do Maranhão (PENNA, 1992, 29).

Com a Sudene, ganha novo rumo a articulação das regiões entre si, já alterada pela intervenção do Estado a partir dos anos de 1930: a divisão regional do trabalho é redefinida, integrando cada região ao mercado nacional. Verifica-se a decadência da maior parte das indústrias regionais tradicionais e a nova industrialização é marcada pela dependência em relação à industrialização do Sul.

Instalada para criar condições de desenvolvimento “autônomo” baseadas no desenvolvimento de uma industrialização regional favorecida por amplos subsídios, a Sudene seria, contraditoriamente, um mecanismo de destruição acelerada da própria economia regional nordestina. Vale lembrar que a Sudene foi criada após uma acirrada disputa envolvendo os interesses dominantes da burguesia industrial do Centro-Sul, as oligarquias e as classes subalternas no plano regional, organizadas no movimento das Ligas Camponesas<sup>2</sup>. Entretanto, convém ressaltar que, com o advento do golpe militar, a Sudene sofreu intervenção em suas diretrizes e, a partir daí, os governos militares trataram de tirar a relativa autonomia e legitimidade que havia sido imputada à Sudene por ocasião de sua criação, e transferiram investimentos para outras atividades econômicas e outras regiões do país, esvaziando completamente a sua força coordenadora (ALMEIDA e ARAÚJO, 2004).

Deste modo, transforma-se o que seria uma política de desenvolvimento regional em um mero instrumento de reforço da unidade e segurança nacionais. A partir de então, passa-se de certa forma a abdicar de maiores preocupações com a dimensão social, por exemplo, que uma política de redução das desigualdades regionais teria que enfrentar. Ou seja, a questão de redução das desigualdades

---

<sup>2</sup> As Ligas Camponesas constituíam uma entidade que organizava os camponeses em torno da luta pela reforma agrária e um das grandes lideranças foi Francisco Julião Arruda de Paula. Criadas inicialmente no Estado de Pernambuco, posteriormente na Paraíba, Rio de Janeiro, Goiás e outras regiões do Brasil, as Ligas Camponesas, exerceram intensa atividade no período que se estendeu de 1955 até a queda de João Goulart, em 1964.

regionais começa a ser posta de lado, e o desenvolvimento regional torna-se um elemento na estratégia global do desenvolvimento em si, que visa, acima de tudo, a expansão da integração produtiva do mercado interno promovida pela industrialização.

Na década de 1970, a intervenção do Estado intensifica-se e ao mesmo tempo proliferam-se as críticas aos resultados conseguidos pela Sudene, momento que surge, nos meios acadêmicos, a chamada visão progressista, que defendia a homogeneização do espaço nacional promovida pela expansão do capitalismo e acarretaria o fim das regiões. Conforme destaca Penna (1992, p. 30), Silveira (1984) e Martins (1985) apresentam as seguintes críticas em relação ao enfoque progressista, apontando:

- a) a persistência de desigualdades no espaço nacional como resultante da própria concentração do capital; a permanência de diferenças tanto nos modos de vida (inclusive no interior da classe trabalhadora) quanto nas formas de produção material e simbólica;
- b) que o desenvolvimento do capitalismo se dá em um duplo movimento de homogeneização e diversificação [...];
- c) os problemas da abordagem progressista como decorrentes da falta, como base para a compreensão da região, de um conceito elaborado de espaço: “espaço enquanto produção-produto da relação natureza–sociedade. Espaço enquanto expressão de historicidades incorporadas na paisagem”. (PENNA 1992, p. 30)

A burguesia industrial do Nordeste estava pronta para participar e comandar o que deveria ser, no seu espaço, a expansão capitalista. Porém, à medida que o processo de industrialização avançava no Sudeste, com a diversificação e modernização das atividades, acentuava-se cada vez mais as disparidades econômicas entre o Nordeste e aquela região. Na década de 1980, por exemplo, a redemocratização do país coincide com a crise recessiva, a interrupção dos fluxos de financiamento, a desaceleração do crescimento econômico, crise do aparelho estatal e com ele a falência das políticas de desenvolvimento regional.

Já na década de 1990, começavam as seqüências de denúncias de desvios de recursos dos fundos de investimentos da Sudene para a região, e inclusive é formada uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI), no Congresso Nacional, para apurar as denúncias. Anos depois, a Sudene entrou em crise e foi fechada no ano de 2001, pelo presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC), através de Medida

Provisória<sup>3</sup>. Em seu lugar, foi criada a Agência de Desenvolvimento do Nordeste (Adene), porém com poucos recursos e praticamente sem poder de coordenação.

O principal argumento utilizado pelo presidente para justificar tal ato foi a constatação de corrupção, o que fora, nos meses que antecederam a decisão, bastante propagado pelos principais meios de comunicação do país. Surgia, assim, segundo alegou o próprio FHC, um clima político propício para esse tipo de medida governamental. No entanto, os motivos alegados pelo governo federal para a extinção do órgão e a forma como a mesma ocorreu não foram suficientemente claros. O fato é que, no decorrer de 42 anos, a atuação da Sudene sempre foi discutida e sua principal função, que era dirimir os problemas trazidos pelas secas e apoiar o desenvolvimento do Nordeste, nunca chegou ser concretizada plenamente.

Apesar de todas as transformações vividas pela sociedade, ainda se fazem presentes certas formas de pensar os problemas das disparidades regionais difundidas através do discurso regionalista e dos meios de comunicação, reproduzindo algumas das visões delineadas até agora neste capítulo. Isto significa que o discurso sobre as regiões precisa de atitude crítica sobre a construção dos interesses sociais, pois a questão regional continua sendo trabalhada com os mesmos pressupostos.

### *1.3.2 – Uma atualização do discurso regionalista: seca e transposição*

Mesmo mantendo eixos básicos desde as Províncias do Norte, com o discurso da crise da economia açucareira, o discurso regionalista não é um bloco monolítico, comportando variações que exprimem visões de mundo e posições sociais diferenciadas. Assim, é reelaborado constantemente, de acordo com as modificações que se operam em todos os níveis da vida social (PENNA, 1992, p. 46-47).

Ainda hoje, o discurso regionalista retrata o Nordeste como a região da seca. Um exemplo é o discurso de políticos em relação ao Projeto da Transposição das Águas do Rio São Francisco, que passou a ser visto como a única alternativa de

---

<sup>3</sup> A Sudene, extinta diante de questionamentos da real funcionalidade da instituição, foi recriada em agosto de 2007, mas só começou os trabalhos em fevereiro de 2008 e atua nos nove estados do Nordeste, parte do Espírito Santo e Minas Gerais.

solução do problema. Existem dois cenários bem definidos com relação ao tema. O primeiro é o cenário do imediatismo, caracterizado pela ânsia de fazer chegar água, a todo custo, nas torneiras da população (pensamento muito comum na classe política), e segundo é o cenário da ponderação, caracterizado por preocupações constantes, principalmente dos estudiosos, com relação às limitações das fontes hídricas na condução do processo da transposição.

Para muitos críticos, a transposição nada mais é do que instrumento de canalização de milhões de recursos, favorecimento fundiário e político. Fundiário, pois grande parte dos canais passariam em grandes propriedades, e político porque, desde o começo do século, os políticos usam essas obras para conseguir votos nas épocas de campanhas eleitorais. A rigor, não falta água no Nordeste, mas antes soluções para resolver sua má distribuição e as dificuldades de seu aproveitamento. Sabemos que as secas vão continuar existindo, mas é possível conviver com o problema, proveniente mais da omissão dos homens e da concepção da sociedade, do que propriamente do clima.

O dinheiro que se gastaria com a obra da transposição daria para escavar milhões de poços, construir barragens subterrânea, barreiros, cisternas, e entre outros, pois a questão da seca não se resume à falta de água. Segundo Patriota (2008, p. 43), o projeto está estimado em R\$ 6,5 bilhões, sendo R\$ 5 bilhões para as obras de transposição, R\$ 1,3 bilhão para revitalização do rio, além de R\$ 200 milhões que serão destinados para o suprimento de energia e interligação da bacia do São Francisco.

Como mostra Patriota (2008, p. 41 - 42), mesmo depois de quase dois anos do início das obras, muita gente ainda não concorda com a transposição. Um exemplo é a Tribo Truká, que habita toda a Ilha de Assunção, no município de Cabrobó, e vive basicamente da agricultura familiar. Os quase três mil índios, a maioria crianças, plantam muito arroz, cebola, milho e feijão, nos mais de cinco mil hectares de terra irrigada pelo Velho Chico e são contra o projeto porque consideram o rio de suma importância para a comunidade indígena. A tribo é comandada pelo cacique Neguinho, que ficou conhecido por liderar um movimento para barrar a transposição.

Por outro lado, governistas são a favor e levantam a bandeira em defesa da transposição. Abaixo, transcrevo dois trechos de discursos apresentados em reportagem sobre uma mobilização realizada na cidade de Monteiro, no Cariri



paraibano, em 14 de março de 2008, onde políticos discursaram em prol do Projeto da Transposição das Águas do Rio São Francisco para os estados da Paraíba, Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Norte. O primeiro relato é sobre o discurso do então ministro da Integração Nacional, Geddel Vieira: “Que mal pode fazer essa obra aos baianos, sergipanos e alagoanos? Indagou Geddel, acrescentando que parte da água jogada no oceano será para matar a sede de quem tem sede”. Ainda no evento ele frisou: “o desafio da nossa geração é deixar para nossos filhos um Brasil melhor e as obras do São Francisco simbolizam mais qualidade de vida e desenvolvimento” (BARBOSA, 2008, p. 3).

No discurso do então governador da Paraíba, Cássio Cunha Lima, a transposição do Rio São Francisco também resolveria o problema secular da falta de água no Estado e assegura o equilíbrio hídrico. “A palavra Paraíba em tupi significa rio seco, rio ruim, não navegável, ou seja, falta água em nosso Estado. Com a transposição, nós estamos garantindo o equilíbrio hídrico que a Paraíba e o Rio Grande do Norte, Ceará e parte de Pernambuco necessitam. Daí a importância desta obra porque ninguém vive sem água, pontuou Cássio” (BARBOSA, 2008, p. 3).

Ora, sabemos que as secas do Nordeste são periódicas e, como fenômeno natural, não há como combatê-las. Todavia, os seus efeitos podem ser enfrentados com tecnologias apropriadas, tornando possível a convivência do homem com o meio árido. Porém, não é o que ressaltam os discursos políticos apresentados, no qual trazem a idéia de um destino comum, “todos” passando sede e o pedido de reparação contra o sofrimento infligido pela natureza, escondendo os problemas internos, inclusive de dominação e opressão. Para entender melhor os discursos citados, apresentamos o conceito de Castro sobre o regionalismo:

Sinteticamente, o regionalismo é a expressão política de grupos numa região, que se mobilizam em defesa de interesses específicos frente a outras regiões ou ao próprio Estado. Esse é um movimento político, porém vinculado à identidade territorial. Se eliminarmos do conceito a idéia purista de defesa de interesses da “região”, percebemos que se trata, na realidade, de uma mobilização política em torno de questões e interesses de base regional, embora sua idéia-força possa ser, e quase sempre é explicitada como defesa da sociedade regional. (CASTRO, 1994, p.155 -169)

Essa imagem do Nordeste das secas homogeneiza a visão que se tem da natureza da região, reproduzida por toda a produção cultural nordestina, especialmente pela literatura regionalista, como veremos adiante. Neste campo, destaca-se o 'Romance de 1930', que criou uma imagem estereotipada de uma região que, do ponto de vista da natureza é também diversa, pois além de um bioma caatinga, caracterizando o que se chama de sertão, área de ocorrência das secas periódicas, o Nordeste possui a faixa úmida do litoral, no qual existe a presença das formações de mangues e a Mata Atlântica, bastante destruída pela produção da cana-de-açúcar.

Devemos lembrar também que, mesmo no chamado sertão, existem áreas úmidas, notadamente nos chamados brejos, como é o caso da Chapada do Araripe, no Estado do Ceará. Já no Piauí e no Maranhão existe a Mata dos Cocais, formações de cerrado, e no caso específico do Maranhão há também a presença de floresta tropical. Como diz Portela e Andrade:

A maior parte dos brasileiros pensa que a seca é o principal problema do Nordeste [...]. Porém, trata-se de um exagero, pois o Brasil como um todo [...] é subdesenvolvido e a maioria de seus habitantes tem um baixo padrão de vida. Inclusive, os grandes problemas do Nordeste – como a posse de terras, remuneração muitas vezes abaixo do salário mínimo etc – ocorrem muito mais na Zona da Mata, onde não existe problema da seca, do que no Sertão. (apud PENNA, 1992, p. 34)

O discurso regionalista, principalmente dos políticos, apresenta apenas a faceta da região problema, esquecendo as riquezas do Nordeste, região, que na maioria das vezes é apresentada até nos livros didáticos como uma realidade pronta e estabelecida. No entanto, é importante, antes de questionar qualquer visão que se tenha da região Nordeste, mostrá-la e pensá-la como uma construção histórica, como já tratamos em itens anteriores.

#### **1. 4 – A identidade regional nordestina**

Para discutir a representação do Nordeste nas letras das músicas de Marinês, é preciso levar em consideração também os processos de construção de identidades. Não existe uma identidade fixa, determinada, e sim em constante

processo de modificação, de acordo com o espaço, tempo e os povos analisados. Iremos discutir identidade a partir de seu conceito expresso por meio do trabalho de autores que incluem esta temática em seus itinerários, procurando trazer para a discussão a concepção de identidade utilizada por eles. Antes de conceituar identidade é importante destacar que o conceito já foi contestado por muitos teóricos, fazendo com que seu uso fosse evitado. Isso porque a noção de identidade não comporta uma definição única.

Para a discussão do tema, vamos nos apoiar de início em Stuart Hall, um dos principais autores a discutir o conceito de identidade dentro dos Estudos Culturais. Segundo ele, a identidade é algo construído com o tempo através de um processo, e não algo inato ao indivíduo. Assim, está diretamente relacionada aos processos de identificação:

Em vez de falar identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto como um processo em plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 1999, p. 39)

Para Hall a identidade é uma representação cultural composta por símbolos instituídos culturalmente através do discurso. Para ele, “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentido com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (HALL, 1999, p. 51). O mesmo poderia ser colocado em relação à região.

Desta forma, as narrativas sobre a nação e a região formam a identidade nacional e a identidade regional, como comunidades imaginadas. Essas narrativas são responsáveis pela construção do imaginário social da nação, da região, e pelo sentimento de pertencimento de cada sujeito, que o faz amarrar-se a elas. As estratégias representacionais utilizadas no processo de construção do imaginário perpassam por diferentes instâncias produtoras e mediadoras de sentidos, através das histórias da nação ou região contadas e recontadas na literatura, na mídia e na cultura popular.

No repertório de Marinês, encontramos as práticas culturais ligadas à região e às tradições locais gerando o sentimento de pertencimento e fazendo crer e sentir

imaginariamente o Nordeste. Suas músicas expressam e manifestam uma “nordestinidade” através da poesia da letra, possibilitando lembrar o passado e a tradição da cultura regional. Neste sentido, Hall afirma que as narrativas culturais:

[...] fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal ‘comunidade imaginada’, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. (HALL, 1999, p. 56-57)

Segundo o autor, tais narrativas geralmente enfatizam as origens em termos de continuidade, tradição e intemporalidade. Para Hall (1999, p. 53), a identidade é *representada como* primordial, “está lá”, na verdadeira natureza das “coisas”, algumas vezes adormecida, mas sempre pronta para ser acordada. Outra estratégia discursiva consiste na *invenção da tradição*, tal como apontam Hobsbawm e Ranger.

*Tradição inventada* significa um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade em relação com um passado histórico adequado (HALL, 1999, p. 54).

Poderíamos dizer que essa noção de tradição aplica-se ao forró pé-de-serra, valorizado e considerado um elemento autêntico da cultura nordestina, porque segue uma tradição de cantadores e compositores da região tidos como clássicos do forró, entre eles Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Zé Dantas, Humberto Teixeira e a própria Marinês; ou as fogueiras de São João, bandeirolas, chapéus e os instrumentos musicais (sanfona, triângulo e zabumba) usados nas festas populares. Em entrevista ao site Cordel Campina, Marinês reforça a noção de tradição e a necessidade de os artistas seguirem os clássicos, ao lembrar que Luiz Gonzaga é o pai maior da música regional: “Ninguém vai abandonar um pai, e o povo tem que ter consciência disso” (fala de Marinês apresentada por MOURA, 2008). Em outro momento, ela ressalta:

Por falta de formação e conhecimento dos jovens sobre a cultura nordestina, eles desconhecem quem foi Luiz Gonzaga, Jackson do

Pandeiro e muitos outros. Nós que convivemos com eles é que sabemos quem eram eles e a importância das obras dos mesmos [sic]. E por esse motivo os jovens que tocam o forró no Sudeste estão fazendo o pé-de-serra e com a denominação de Forró Universitário já é uma forma de discriminação, como se por serem universitários (não virem da roça) são superiores aos forrozeiros tradicionais. E os jovens que dançam nos salões do Sudeste por acharem menos complicados [sic]. É a mesma situação dos trabalhos das bandas de forró que se preocupam em impressionar pela produção. (fala de Marinês apresentada por BARBOSA, 2008)

Um quarto exemplo de narrativa da cultura é a do mito fundacional. Ela está calcada na história que conta a origem da nação, do povo, dos rituais ou de seu caráter nacional ou regional. Essas narrativas que fundam os mitos fazem referência a um passado tão longínquo que elas se extraviam no tempo “real”, mas se recuperam no tempo mítico. As narrativas sobre a identidade cultural nacional e regional muitas vezes amparam-se também na noção de um povo, folk, puro e original, como origem de muitas manifestações culturais. Assim, o discurso da cultura nacional “[...] constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar às glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade” (HALL, 1999, p. 56).

A identidade está envolvida no processo de representação, localizada no espaço e no tempo simbólico. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são representadas (HALL, 1999, p. 71). Segundo Hall (1999, p. 48), as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas antes são transformadas com o decorrer do tempo e estão sendo modificadas também pelo processo de globalização.

As contribuições de Penna (1992) sobre identidade também serão válidas para a nossa pesquisa e, por isso, vamos apresentá-las. Para a autora, a identidade social não está na condição de nordestino, de classe ou de gênero, mas sim no modo como estas condições são apreendidas e organizadas simbolicamente. As hipóteses provisoriamente formuladas por Penna (1992, p. 50), que podem ajudar a entender como se dá no senso comum, as atribuições da identidade nordestina, são:

naturalidade; vivência; cultura e a auto-atribuição<sup>4</sup>. As três primeiras hipóteses consideram a identidade numa perspectiva empírica, como algo dado, diretamente decorrente de algum fato observável.

A primeira hipótese é o local de nascimento (naturalidade): se ele está incluído no espaço geográfico estabelecido e reconhecido como Nordeste, então a pessoa é considerada nordestina. Vale ressaltar que diversas demarcações espaciais permitem “interpretar” uma mesma naturalidade através de várias identidades, mobilizadas conforme as necessidades das práticas e lutas sociais.

[...] a *naturalidade* é o referencial instituído. Por um lado, é um dos quesitos que classifica/qualifica os indivíduos em seus documentos de identificação; por outro se baseia na organização político-administrativa, que hierarquiza diversas delimitações do espaço – da localidade ao município, deste ao estado e à região, e enfim, à nação. (PENNA, 1992, p. 51-52)

Penna (1992, p. 52) acrescenta que, a partir destes diferentes recortes territoriais é possível construir diversas identidades, dentro de uma hierarquia na qual a identidade regional, mais ampla, é capaz de englobar outras mais exclusivas, relativas ao estado ou município. A naturalidade pode também entrecruza-se com outros referenciais e, muitas vezes, o discurso procura de alguma forma reverter ou escapar da classificação oficial. Vejamos um discurso de Marinês, quando fala da naturalidade.

Nasci do lado de Pernambuco, em São Vicente Férrer no dia 15 de novembro, mas fui registrada no dia 16. Quando tinha 4 anos de idade, meu pai era delegado e foi transferido para Campina Grande, onde fiquei até ir morar no Rio de Janeiro. E atualmente [2005] moro em Campina Grande. (fala de Marinês apresentada por BARBOSA, 2008).

Em sua fala, a migrante Marinês, valoriza o local de nascimento (a naturalidade), mas ressalta a vivência em outras cidades: Campina Grande e Rio de Janeiro. Suas palavras reforçam o pressuposto de que o homem pertence a um espaço, mas não é propriedade dele, sendo fundamentais as relações que com ele são estabelecidas. Marinês sempre dizia que o destino foi rude com o seu pai, de

---

<sup>4</sup> Como abordaremos em nossa discussão, Penna (1992) examina essas hipóteses, como possibilidades para a aplicação da identidade regional nordestina, e progressivamente as descarta, na medida em que nenhuma delas pode ser considerada determinante da identidade nordestina.

modo que logo cedo deixou o “seu Pernambuco”, seguindo para a “sua Paraíba”: “Se me perguntarem de onde gosto mais, respondo parafraseando aquela famosa canção: Eu gosto de Pernambuco e adoro a Paraíba. Neste caso, gostar e adorar assumem o mesmo sentido independente do que dizem os dicionários” (RIBEIRO, 2005, p. 5). O depoimento da migrante Marinês deixa claro que sua identidade regional vincula-se aos dois estados e localidades, pois ela nasceu em São Vicente Ferrer (PE), mas foi adotada por Campina Grande (PB) e pertence às duas: a primeira pela naturalidade, à segunda, pela vivência.

Nesse sentido, Penna (1992, p. 52-56) apresenta, como segundo critério possível para a atribuição de identidade nordestina a experiência de vida (a vivência) dentro das fronteiras da região. Neste caso, existe a dificuldade de definir a duração e que fase da existência (infância, maturidade) do período de experiência de vida no espaço regional que seriam necessárias e suficientes para promover a identidade. Segundo Penna (1992, p. 54), o critério da vivência remete-nos ao conceito de “povo-região” (que se diferencia da idéia de regionalismo) proposto por Martins (1985, p. 26), enquanto “a forma própria como aparecem as classes sociais na sociedade política, no espaço regional e no contexto de formação do Estado-nação”. Ela acrescenta que as próprias relações sociais que caracterizam a região geram diferenciações internas, quanto ao acesso aos bens materiais e simbólicos produzidos socialmente e, por conseqüência, ao modo de vida e às práticas culturais.

Um depoimento de Marinês sobre a vivência no Rio de Janeiro pode ajudar entender a complexidade do processo de construção da identidade.

Sou nordestina, sou paraibana de Pernambuco ou pernambucana da Paraíba (como queiram dizer). Mas vou lhe dizer uma coisa, sinto muitas saudades do Rio de Janeiro. Tive grandes momentos felizes lá e me colocou em uma vitrine com os primeiros trabalhos. [O] público do Rio foi quem [me] levou ao sucesso. Meu filho Marcos Farias nasceu lá, isso já um grande acontecimento para mim. Se não fosse infelizmente a violência urbana, eu moraria lá”.  
(fala de Marinês apresentada por BARBOSA, 2008)

Neste discurso, Marinês se reconhece como nordestina, mas, com base na vivência que teve em outra região, apresenta o desejo de deixar o Nordeste para voltar a morar no Sudeste, de onde também sente muitas saudades e onde fez sucesso. Porém, em outros momentos, as canções de seu repertório declaram o

inverso: *“Prefiro voltar pro Nordeste/ a minha vontade é viver no Sertão/ fazer meu mucambo, vestir meu mulambo/pegar na enxada e plantar meu feijão”* (Antônio Barros e Aleixo Ourique, *Saudade do Nordeste* –1960).

É importante falar aqui um pouco sobre migração, tida por alguns autores como, a princípio desenraizante, como indica Penna (2002, p. 93). Mas, será que a saída da terra natal, por si mesma, produz desenraizamento ou perda de identidade? Histórias de vida analisadas por esta autora mostram que a experiência no lugar de origem pode também ser marcada pela exclusão em relação ao sistema social, político e econômico, de modo que o enraizamento no lugar de origem é apenas um pressuposto. E como fica a situação dos filhos de migrantes, já que muitas crianças nascem em migração, sem maiores vínculos com o local de nascimento, onde os pais viveram por apenas alguns anos? Nesta situação, destacamos o caso do filho de Marinês, Marcos Farias, conhecido no meio artístico como “Marquinhos”, que passou muito tempo em Campina Grande e hoje mora em Brasília, além dos próprios relatos da cantora-migrante.

Migrar pode ser também um modo de dizer não à situação em que se vive (de não se conformar), de resgatar sonhos e esperanças de uma vida melhor ou mesmo diferente. Conforme Penna (2002, p. 97), do mesmo modo como a história não nada para trás, a história de vida pessoal do migrante também não, e quando ele volta à terra natal tem novas vivências; assim, mesmo que possa reencontrar o modo de vida e as práticas culturais anteriores, estes não são mais os mesmos, ganhando novas significações na medida em que se confrontam com as novas experiências. Assim, ser de um certo “lugar” não expressa necessariamente vínculo de propriedade, mas sim uma rede de relações. Um exemplo claro é a própria cantora Marinês, com base no relato apresentado sobre sua naturalidade.

Ainda de acordo com as hipóteses apresentadas por Penna (1992), as práticas culturais também são elementos correntemente utilizados para a atribuição de identidade nordestina. Mas, como indaga a autora, o que será tipicamente nordestino e quais manifestações culturais são reconhecidas como tal? (PENNA, 1992, p. 75).

Sabemos que a riqueza cultural dessa região vai além de suas manifestações e tradições populares. No terreno da culinária, por exemplo, há grande variedade, refletindo, quase sempre, as condições econômicas e produtivas das diversas paisagens geoeconômicas do Nordeste. Frutos do mar e peixes são utilizados na



culinária do litoral, enquanto no sertão predominam receitas que utilizam a carne e derivados do gado bovino, caprino e ovino. Há várias diferenças regionais, tanto na variedade de pratos quanto em sua forma de preparo (por exemplo, é sabido que, no Ceará, predomina o mugunzá – também chamado macunzá ou mucunzá – salgado, enquanto em Pernambuco predomina o doce).

Apesar desta diversidade, algumas comidas são correntemente consideradas como típicas da região: baião-de-dois, carne-de-sol, manteiga de garrafa, queijo de coalho, feijão verde e buchada.

O típico, no caso, é um elemento que reúne em si os caracteres distintivos do Nordeste e dos nordestinos, servindo de modelo: um elemento isolado, uma parte, representando o todo, o conjunto. Aquilo que é usualmente reconhecido como “tipicamente nordestino”, compondo o estereótipo, relaciona-se com a representação do Nordeste gerada pelo discurso regionalista ou com a imagem criada pelo Sul/Sudeste, ao curso das relações de força (materiais e simbólicas) que configuram as regiões brasileiras. (PENNA, 1992, p. 75)

Ainda em relação às práticas culturais, quanto às festividades típicas do Nordeste, há destaques para o "bumba-meu-boi" do Maranhão e o São João das cidades de Caruaru, em Pernambuco, e de Campina Grande, na Paraíba, que disputam o título de “capital do forró”. Existe também uma vasta literatura de cordel e manifestações artísticas de cunho popular que se manifestam oralmente, tais como os cantadores de repentes e de embolada. Não poderíamos esquecer do artesanato, que faz parte da produção cultural, com especial destaque para o chapéu de couro e o gibão, representantes da identidade do nordestino. No entanto, Penna ressalta que:

As dificuldades de se delimitar uma cultura nordestina, que não é dada, advêm do fato de que esta demarcação, ao mesmo tempo em que expressa as diferenciações sociais e históricas da região, homogeneiza diferenças internas sob a marca do típico, com o risco de se cair numa abstração que mascare a multiplicidade de relações em que se situam as diversas práticas culturais, enquanto manifestações vivas e cheias de significados. (PENNA, 1992, p. 76)

As características presentes na cultura popular nordestina formam sua identidade cultural, criando um sentimento de pertencimento e de valorização da história de seu povo. Por outro lado, é importante lembrar que “as práticas culturais

não dependem tão diretamente da permanência na terra natal, uma vez que podem ser preservadas em outros espaços, recuperadas pela memória ou recriadas” (PENNA, 2002, p. 98). Diferentes práticas culturais, por exemplo, são mantidas fora da região, como é o caso do repente no Estado de São Paulo. Porém, as práticas culturais não são, por si só, determinantes para a identidade regional, o que acontece também com a naturalidade e a vivência na região.

Já a última hipótese para a atribuição da identidade nordestina apresentada por Penna (1992, p. 73-74), a auto-atribuição, leva em consideração não apenas aspectos observáveis, mas a representação individual: é nordestino aquele que se reconhece como tal.

Entretanto, Penna (1992, p. 74) aponta a existência de duas direções que configuram situações diferenciadas, tantos em termos de classificação quanto de identidade: a primeira seria a que parte do “interior” do grupo, relativa à auto-atribuição de identidade, ao auto-reconhecimento ou ao reconhecimento pretendido; a segunda seriam as classificações originadas na “exterioridade” do grupo, o modo como é reconhecido pelos outros - a “alter-atribuição”. O mesmo pode ser colocado em relação ao indivíduo, mas nem sempre as duas direções são coincidentes.

Por falar de auto-atribuição, não podemos esquecer dos depoimentos da cantora Marinês. Ela se reconhecia como nordestina, pernambucana, paraibana e cantora de forró, mas nenhuma dessas marcas encerram a realidade de Marinês e todas são classificações que a englobam, são representações possíveis, porque a identidade (no singular) é sempre plural. O reconhecimento também vinha dos agentes de fora, como descreve o ex-ministro da cultura Gilberto Gil, durante uma homenagem à cantora:

Marinês é uma “Grande Mãe” nordestina. Entre seus traços característicos estão a incomensurável força do corpo e a infinita beleza da alma. E tanto mais: a grande artista, com sua voz de precisa concisão, é a senhora de todos os ritmos; a sustança que verte dos seus pés passa pelo leve metal do triângulo, pelo couro da zabumba e pelo fole da sanfona, transsubstanciada na matéria viva que plasma o baião, cuja história jamais poderia ser contatada sem esse *Luiz Gonzaga de saias*. (fala de Gilberto Gil apresentada por RIBEIRO, 2005, p. 24) – grifos nossos

Segundo Penna, (1992, p. 74-75), não se pode desconsiderar o papel dos dados observáveis no jogo social do reconhecimento. Na alter-atribuição de

identidades, as ações, hábitos, bens de cada grupo ou indivíduo são objeto de representações (mentais) dos outros, servindo como referenciais para situar socialmente, para designar e identificar uma certa classe.

[...] nesta direção de reconhecimento que “vem de fora”, ganham grande importância as práticas sociais e culturais, enquanto manifestações que podem ser interpretadas e valoradas diferentemente pelo próprio grupo e pelos vários setores com que entra em contato, pois tais signos são apreendidos pelos outros conforme os esquemas de percepção e apreciação de que dispõem. E os esquemas culturalmente disponíveis fornecem, como base para a atribuição de uma identidade regional, os elementos reconhecidos como *típicos*. (PENNA, 1992, p. 75)

O jogo de reconhecimento indica que, se a identidade regional não pode ser reduzida a dados objetivos, por outro lado as questões de identidade não devem ser reduzidas à auto-atribuição. Assim, a identidade do ator social é resultado de duas definições: a externa e a interna. Penna (1992, p. 80) considera que a identidade (social) expressa necessariamente e de modo explícito, quer no nível do grupo quer do indivíduo, a problemática do reconhecimento social: formas de reconhecimento que envolvem disputas em torno de critérios de delimitação e qualificação de grupos ou da pertinência de um indivíduo a ele, e que se encontram em movimento tanto a partir do interior do grupo (ou indivíduo) em questão quanto a partir de outros grupos que lhe são exteriores, ou seja, da sociedade que o envolve.

Para a pesquisadora, o que chamamos de “identidade nordestina” é fruto de uma abstração, e não decorrência direta de alguma qualidade intrínseca do objeto. O que pode ser observado e estudado é o modo como as atribuições de identidades são construídas e aplicadas: é esta a experiência possível (PENNA, 1992, p. 156). O que faz ser nordestino, reforça Penna (1992, p. 167), não está na condição de origem, de classes ou de gênero, mas sim no modo como estas condições são apreendidas e organizadas simbolicamente, como adiantamos no início das hipóteses sobre a identidade.

### **1.5 – Representações do Nordeste na literatura, nas artes e na música**

Diversos Intelectuais e artistas nordestinos da literatura, do teatro, das artes plásticas e da música idealizaram a região também como um espaço da saudade,

permeado de lirismos, levando-os a transpor este sentimento para suas obras. Inclusive a própria Marinês tem estes traços. Como trabalhamos com a representação, então é de suma importância discutir e entender alguns caminhos por meio dos quais se produziu, no âmbito da cultura, esta representação da região Nordeste. Vale ressaltar que cada área desenvolveu suas particularidades e veremos um pouco da produção de cada uma delas, através de seus respectivos artistas e obras.

Este tópico toma como base o capítulo II, Espaços da Saudade, do livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, do historiador Durval Muniz de Albuquerque (1999), obra que ajuda na compreensão e interpretação da produção artística e cultural sobre o Nordeste, realizada ao longo do século XX. Para este autor, o movimento cultural e artístico, encabeçado por Gilberto Freyre – O Movimento Regionalista e Tradicionalista (1926) – foi fundamental para a construção da idéia de Nordeste, apesar de que muitos autores mostram que esse processo se inicia já no Império, como vimos anteriormente.

Não podemos esquecer o “Romance de 30” especializado na confecção e divulgação da temática regional e de um imaginário específico sobre a região Nordeste. Destacamos a importância de escritores como José Lins do Rêgo, Raquel de Queiroz, José Américo e também Gilberto Freyre, defensores da delimitação do espaço regional e de uma identidade nordestina, responsáveis pela ênfase em temáticas como a seca, a sociedade açucareira, o coronelismo e o messianismo. Essa nova tendência literária brasileira surgiu depois do famoso Congresso Regionalista de Recife, realizado durante um carnaval, organizado por Gilberto Freyre, José Lins do Rêgo e José Américo de Almeida.

Esse congresso tinha como proposta básica organizar uma literatura comprometida com a problemática nordestina: a seca, as instituições arcaicas, a corrupção, o coronelismo, o latifúndio, a exploração de mão-de-obra, o misticismo fanatizante e os contrastes sociais. A proposta do congresso é fundamental para que nós entendamos porque, ainda hoje, o Nordeste é pensado como lugar de tradição, enquanto o Sul é pensado como o lugar do moderno, do desenvolvido. O movimento regionalista pensou o Nordeste a partir de uma rejeição ao mundo moderno que se implantava, de uma repulsa à sociedade burguesa, urbana e industrial.

O paraibano José Lins do Rêgo foi o escritor que encarnou intensamente a idéia de Nordeste como região da “saudade”. Nascido no Engenho Corredor, fazenda localizada no município de Pilar, ele passou a infância envolto pelo universo da sociedade açucareira, ambiente que inspirou a criação dos personagens dos seus romances que constituíram o “Ciclo da cana-de-açúcar”<sup>5</sup>. As obras de José Lins do Rêgo são baseadas nos relatos que ouvia nos engenhos na sua infância. O escritor denota uma vontade de reconstruir um passado que viveu, de dar continuidade ao ambiente da gente do meio-rural no qual foi criado.

Esse confronto entre a velha sociedade patriarcal (açucareira) *versus* a moderna civilização burguesa marca significativamente a obra do escritor, pois seus personagens foram criados quase como lamentos da disseminação da segunda, em detrimento da primeira. Sobre este confronto, Albuquerque Júnior coloca:

Na obra de José Lins, a cidade surge como o lugar do desenraizamento; lugar a partir do qual projeta o espaço nostálgico do engenho; lugar em que a miséria era maior e as injustiças mais gritantes que no engenho; em que os códigos morais tradicionais ruíam. Lugar traiçoeiro onde a lei e a disciplina vigiavam e puniam aqueles homens acostumados com os códigos lábeis e informais da sociedade patriarcal. Faltava ao pobre, na cidade, alguém que velasse por ele, que o orientasse, que o controlasse de forma paternal. A cidade era o lugar do conflito, do acirramento das contradições entre patrões e empregados, protótipo das relações capitalistas que se implantavam. José Lins atribui a este despreparo das novas gerações uma boa parcela da responsabilidade pela decadência da sociedade açucareira. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.135)

José Américo de Almeida foi outro escritor a imprimir uma visão nostálgica para o Nordeste. No entanto, apesar de ser um homem oriundo dos canaviais da zona da mata do Brejo paraibano, da cidade de Areia, escolheu o sertão como espaço-modelo da região. Através d'*A Bagaceira*, romance que o projeta para todo país, José Américo aborda o tema da retirada dos sertanejos para o Brejo (zona da mata), onde iam trabalhar na colheita da cana, expondo os conflitos que ocorriam entre eles e os brejeiros em decorrência de suas diferenças. No livro, o autor expôs

---

<sup>5</sup> Segundo Almeida (1981, p.185), fazem parte do chamado “Ciclo da cana-de-açúcar” os seguintes romances de José Lins do Rêgo: *Menino de Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Bangüê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935) e *Usina* (1936). Alguns críticos consideram também o romance *Fogo Morte* (1943) como pertencente ao ciclo.

sua verve naturalista, pela ênfase que dá ao meio natural na construção de seus personagens.

Partindo da falsa idéia da ausência de escravidão no sertão, ele mostra o sertanejo como uma classe racial superior, pois, além de não ter sangue negro, é o único tipo regional capaz de vencer o problema da seca, considerada um problema natural que impedia a afirmação da sociedade nordestina. A *Bagaceira* é praticamente a obra que inaugura a tradição literária do romance social nordestino, que estabelece a denúncia da miséria como regional e espacial, muitas vezes escondendo as responsabilidades dos homens de poder.

Rachel de Queiroz é outra importante escritora que imprimiu em suas narrativas uma perspectiva nostálgica para o Nordeste. Apesar de ter nascido em Fortaleza, Ceará, é oriunda de famílias tradicionais sertanejas (dos municípios de Quixadá e Beberibe). A cearense publicou, aos 20 anos, a sua obra de maior repercussão nacional, o romance *O Quinze*. Nele, relata o drama de seus personagens e dos sertanejos em geral, decorrente da seca de 1915.

O fenômeno natural é visto na obra como uma fatalidade que desordena o cotidiano da sociedade sertaneja, causando a desintegração das relações tradicionais de produção e de poder, e também desencadeando a dissolução dos códigos sociais e morais. Sendo assim, na perspectiva de Rachel de Queiroz, a seca funcionava como uma espécie de causa substituta para justificar todo o processo de decadência que já vinha se desenrolando nas velhas sociedades tradicionais nordestinas, independentemente do fenômeno. Sua escrita revela um traço naturalista, pois parece procurar o homem “natural”, selvagem, isento de controles e restrições sociais.

Como escritora e militante política de esquerda, Rachel de Queiroz desejava uma mudança social que conduzisse o homem à sua “verdade”, livrando-o da ação nociva da civilização. Pode-se considerar que a sua utopia se inspirava na idéia de um ordenamento da natureza e que, por isso, a ordem social deveria estar mais de acordo com a “natureza humana”. Diante dessa característica, sua leitura da revolução se colocava mais próxima de uma reação romântica às artificialidades da sociedade moderna do que de uma transformação completa do seu mundo, que, no fundo, lamentava estar se exaurindo.

Para Albuquerque Júnior (1999, p. 142), Raquel trabalha com uma imagem idealizada do homem do sertão nordestino, o mito do sertanejo. Ao mesmo tempo

em que fala de ação e valentia, fala de reação ao urbano, às modificações tecnológicas, fazendo da denúncia das transformações sociais, trazidas pelo capitalismo e sua ética mercantil, o ponto de partida para a utopia de uma sociedade nova que, no entanto, resgatasse a pureza, os vínculos comunitários e paternalistas da sociedade tradicional.

O socialismo de Raquel de Queiroz aproxima-se mais de uma visão paternalista de fundo cristão e exprime a revolta de uma filha de famílias tradicionais da região, que vê a vida dos seus degradada pelo avanço das relações mercantis e pelo predomínio das cidades. Os personagens são subversivos à medida que contestam a ordem capitalista, mas a sua visão de sociedade futura mistura-se com uma enorme saudade de um sertão onde existia “liberdade”, “pureza”, “sinceridade”, “autenticidade”. Seus personagens debatem-se mais contra o social do que pela mudança social. São seres sempre em busca desta verdade irreduzível do homem contra as “mentiras” e o “artifício” do mundo moderno.

Apesar de contribuir para a sedimentação da representação do Nordeste como tradição, como espaço da saudade, através da valorização da natureza, do sertão e do sertanejo, a escritora revelou também a região como local de uma possível revolução social, como um território antiburguês e com potencial de uma transformação social, como reação às injustiças e misérias que ocorrem no país. Esta última posição foi tomada mais claramente por outros escritores e artistas.

Por sua vez, Zaidan Filho (2003, p. 17) define a obra de Rachel de Queiroz com base em três perspectivas: a relação entre projeto literário e projeto ideológico (brasilidade nordestina); as características comuns dessa literatura regionalista; e a terceira, o imaginário da seca, ou seja, a figura do “homem telúrico”. O autor completa que:

O Quinze, romance antológico de Rachel de Queiroz, contém uma representação imaginária desse homem telúrico nordestino que pode ser dividida no que a autora chamou de “paisagem externa” (natureza) e “paisagem interna” (o homem). A representação da natureza, para ela, é tipicamente pré-moderna: envolve uma relação de encantamento mágico, idílico, apaixonado. Não se observa aquela fratura entre o homem e o seu meio. Característica produzida pela modernidade. (ZAIDAN FILHO, 2003, p. 20)

Segundo Albuquerque Júnior (1999, p. 145), nas artes plásticas, o regionalismo tradicionalista nordestino foi expresso principalmente através da materialização em formas visuais das imagens produzidas na literatura - tanto pelas obras de ficção, como pela sociologia tradicionalista e regionalista. A pintura nordestina congelou imagens locais, instituindo-as como representações típicas da região, com tal força que, como pode ser visto posteriormente, elas tiveram (e ainda têm) influência nas produções cinematográficas e televisivas realizadas no país a partir da segunda metade do século XX.

De uma forma geral, quadros de 1930 e 1950 carregam imagens sintéticas, simbólicas e arquetípicas, que remetem constantemente a uma suposta essência regional. As paisagens do Nordeste são temas recorrentes nas telas, nas quais são enfatizadas as presenças do sol, da luz, da tropicalidade peculiar. É através delas que Gilberto Freyre tenta estabelecer certos critérios para a produção da pintura regionalista e tradicionalista. Os pressupostos da pintura regionalista, para Freyre, eram evocações nítidas da civilização açucareira, a qual oferecia um rico material imagético capaz de romper com a submissão colonial de reverenciar mitos gregos e romanos. Freyre desejava uma pintura cúmplice do seu esforço de salvar formas e figuras humanas e sociais que desapareciam em meio às transformações pelas quais passavam o país. Entre os nomes que se destacaram como representantes legítimos deste ideal de pintura estão, entre outros, Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres.

Cícero Dias fez uma pintura voltada para retratar a sociedade da casa-grande, dos sobrados e dos engenhos. Pintura que constrói, na harmonia de linhas, formas e cores, uma harmonização do próprio espaço social que retrata, a exemplo de *Família de Luto* (1942): “Uma visibilidade do Nordeste centrada na família e na familiaridade das coisas, objetos, animais e pessoas [...] em seus quadros predominam o azul e o vermelho, as cores folclóricas por excelência do gosto popular” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 149).

A pintura de Lula Cardoso Ayres fixa-se na abordagem da relação entre homem e natureza, no desvirtuamento que a civilização impõe nesta relação. Albuquerque Júnior (1999, p. 149) enfatiza que “Sua imagética do Nordeste constrói este espaço como aquele onde, segundo via, esta harmonia entre homem e natureza tropical havia se verificado completamente, na sociedade dos engenhos”.



Na década de 1930, sua pintura volta-se para a produção de quadros de tendência expressionista, onde se flagram paisagens e tipos, homens, mulheres e crianças na intimidade de seu cotidiano de trabalho ou de festas; em 1950 modifica-se, produzindo uma série de quadros surrealistas, onde as paisagens de sonho falam destes bichos da imaginação popular: o jaraguá, foiará, caipora com urupemba na cabeça, as caveiras de burro e de boi. “São quadros que falam de uma revolta da natureza contra sua despersonalização, com o fim dos bichos e espaços de estimação, domésticos, familiares” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 149). Entre seus quadros, destacamos *Os Tuchauas do Carnaval de Recife* (1942) e a *Representação do Bumba-Meu-Boi* (1943). A partir do exposto, podemos ressaltar que a pintura de Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres participa da representação do Nordeste como espaço de sonho e saudades.

No campo da música, ainda nesta perspectiva do Nordeste como “espaço da saudade”, encontramos sua divulgação através do baião de Luiz Gonzaga, na década de 1940 – anos posteriores à significativa produção romanesca –, fato em grande parte decorrente do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no país. Vale ressaltar que alguns acontecimentos importantes marcaram a vida social e cultural do Brasil neste período, principalmente em relação ao Nordeste, com o êxodo de milhares de homens pobres, de origem rural, que deixaram seus locais de nascimento para tentar a vida no Sudeste.

Além do estímulo proporcionado pelo mercado de trabalho numa região mais rica, outros fatores, como a melhoria dos transportes e dos meios de comunicação, contribuíram para a emigração nordestina. Em relação aos meios de comunicação, o desenvolvimento dos correios, dos jornais de circulação nacional e, principalmente, a presença do rádio como o mais importante veículo de comunicação de massa contribuíram significativamente na propaganda das oportunidades do Sudeste e com a própria política de integração nacional defendida pelo governo federal.

O rádio, por ser o veículo de comunicação de massas neste momento, será pensado como o veículo capaz de produzir não só esta integração nacional, com o encurtamento das distâncias e diferenças entre suas regiões, mas também como capaz de produzir e divulgar esta cultura nacional. Embora financeiramente liberado da tutela do Estado desde a década de trinta, tornando-se um veículo de fato comercial, sustentado pela propaganda, o rádio será tutelado, inclusive pela censura, para se engajar nesta política nacionalista e populista, partida do Estado. O rádio, ao mesmo

tempo em que é estimulado a falar do país, revela a sua diversidade cultural. Estações de rádio, como a Rádio Nacional no Rio de Janeiro, vão se constituir em pólos de atração para manifestações artísticas e em especial musicais de várias áreas do país. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.152-153)

É nesta confluência do êxodo de nordestinos rumo ao Sudeste, do aumento do poder de comunicação do rádio e da valorização do nacional-popular que surge o nome de Luiz Gonzaga, como o grande representante da música nordestina. Nascido no município de Exu, sertão pernambucano, filho de camponeses pobres Gonzaga tornou-se conhecido como o “Rei do Baião”, ritmo que, por conta de seu talento, foi o de maior sucesso no país até o ano de 1954. Inicialmente, sua música visava atingir, sobretudo, os nordestinos radicados no Sudeste e o público das capitais nordestinas.

Assim, para que suas canções tivessem uma maior penetração nesta colônia de migrantes, ele conseguiu realizar programas nas principais rádios do país, como a Rádio Record (São Paulo) e a Rádio Nacional (Rio de Janeiro), na qual apresentava o programa *No Mundo do Baião*. Seu primeiro programa de rádio como apresentador foi na Rádio Clube do Brasil e se chamava a *Alma do Sertão*, e o último foi na Rádio Mayrink Veiga, e com o título de *Reino do Baião*, em 1951. Além de fazer uso dos veículos de comunicação de massa, sendo um artista de grande visão comercial para o seu trabalho, Luiz Gonzaga desenvolveu relações com instituições e grupos da sociedade, como, por exemplo, uma estreita ligação com a Igreja no Nordeste (ele era bastante cristão) e também com as oligarquias tradicionais, o que sem dúvidas tolheu uma postura mais crítica em seu trabalho, assim como influenciou na interpretação da região que projetou nas suas músicas.

Na sua música, o sertão aparece acompanhado pelos temas e imagens já cristalizados no imaginário corrente: a seca, os retirantes, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o cangaço e a valentia popular, o que podemos identificar também nos álbuns de Marinês. O Nordeste sertanejo do artista é sempre representado pelo povo sofrido, simples, resignado, devoto e capaz de grandes sacrifícios: “Nordeste de homens que vivem sujeitos à natureza, a seus ciclos, quase animalizados em alguns momentos, mas em outros, capazes de produzir uma rica cultura” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 160).

Tomando o sertão como espaço-temático e estando afastado dele, a saudade se tornou, quase que inevitavelmente, assunto recorrente nas músicas de Gonzaga. Saudade que se expande do lugar, da terra, do roçado, até a família, aos amores, aos animais de estimação. Um Nordeste sertão mítico, local para onde sempre se pretende voltar, pois tudo parece (ou se deseja) estar mantido como antes. Um espaço sem história, livre da modernidade e inimigo das mudanças, mas – preferencialmente – preso ao tempo cíclico da natureza, em sua alternância de secas e períodos chuvosos. A obra de Luiz Gonzaga reforçou a idéia de um Nordeste como local à parte do país, fortaleceu a percepção da região como uma homogeneidade sempre imaginada em oposição às outras (principalmente o Sudeste).

De acordo com Ferreti (1988, p. 53), além de trazer um lenitivo ao sofrimento do migrante, segundo o próprio Luiz Gonzaga, sua música procurava devolver-lhe o sentimento de dignidade, afirmando o valor de suas tradições culturais e incitando-o a lutar contra o preconceito sulista em relação ao Nordeste<sup>6</sup>. Mas o baião sempre foi recebido no Sul como “música regional”, representante do outro Brasil, subdesenvolvido e analfabeto, mesmo conquistando compositores, cantos, músicos e maestros e tendo dominado as execuções musicais do final dos anos 1940 até meados da década de 1950. Sobre isto, diz a autora:

É preciso que se leve em conta que, além de sua origem popular, o baião saíra do meio rural de uma região marginalizada, e que apesar de sua estilização e urbanização, não deixou de ser nordestino, como também acentua sua temática e a linguagem pela qual se expressa. Assim não é de se admirar, que embora tenha despertado as atenções do Rio de Janeiro e de São Paulo, onde também se concentravam as gravadoras e as principais emissoras de rádio, não tenha sido incorporado à MPB, como foi o samba. (FERRETI, 1988, p. 54)

Sabemos que a mídia teve uma forte influência nesse aspecto, e o rádio deu impulso ao gênero baião. Mas, ao mesmo tempo isto se tornou tão forte que, qualquer gênero musical nordestino era música nortista, ou seja, no auge do baião, tudo era baião, e nos últimos vinte anos tudo é forró, independente do gênero.

---

<sup>6</sup> A antropóloga Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (1988) fez um estudo da importância do compositor Zé Dantas na obra de Luiz Gonzaga, no seu contexto de produção e na sua atualização na década de 1970. O livro foi publicado com base na dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na década de 1980.

Dentro da música nordestina, o forró tem como seu principal líder e divulgador Luiz Gonzaga, sendo referência para muitos artistas, inclusive a cantora Marinês, a “Luiz Gonzaga de saias”, como veremos no capítulo II.

## CAPÍTULO II

### A MÚSICA DO NORDESTE NO MERCADO NACIONAL E O PAPEL DE MARINÊS

O Rio de Janeiro e São Paulo sempre se destacaram como centro cultural e de expressão da música, projetando muitos artistas através das emissoras de rádio e da indústria fonográfica, inclusive do Nordeste, com o auge do baião na década de 1950. Nesta projeção, destacamos a cantora Marinês, que chegou ao Sudeste no ano de 1956, influenciada pelo sanfoneiro Luiz Gonzaga e coroada como “Rainha do Xaxado”.

A partir do título e das indumentárias de “Rainha do Xaxado” usadas nos shows no Sudeste, a cantora passou a ser representante de sua região de origem, ajudando a divulgar a cultura e a música do Nordeste no mercado nacional. Foram 62 discos lançados em 50 anos de carreira, reunindo xotes, marchas, xaxados, baião e quadrilhas – ritmos que compõem o forró –, como apresentaremos neste capítulo II.

Por outro lado, como não podemos falar em forró sem a referência histórica de Luiz Gonzaga, traçamos também neste capítulo a influência do sanfoneiro para a projeção da música nordestina no mercado nacional e, conseqüentemente, para a carreira artística de Marinês, usando como principais referências Santos (2004), Dreyfus (1996) e Ferretti (1988). Fazemos uma breve discussão sobre a transformação do baião ao(s) forró(s), retratando as mudanças ocorridas no gênero, inclusive na indústria cultural.

Diante da escassez de informações, pois ainda não existe uma bibliografia organizada sobre a cantora, inclusive no seu próprio acervo, a vida artística de Marinês e sua produção fonográfica serão apresentadas com base em: (a) os textos publicados no *Diário da Borborema*, entre outubro de 1996 e junho de 1997, escritos por José Moysés no Caderno de Cultura, nas edições de domingo, na série *Os 45 anos de carreira de Marinês e sua Gente*; (b) o álbum *Marinês Canta a Paraíba (2005)*; (c) o banco de dados elaborado para esta dissertação. As fontes citadas têm as informações mais completas sobre a trajetória da “Rainha do Xaxado” e todas as

dúvidas que surgiram foram esclarecidas pela professora Terezinha Batista, Domingos Ferreira e Marcos Farias, respectivamente amigos e filho da cantora.

## 2.1 – Luiz Gonzaga: o grande “mestre”

### 2.1.1 – O “Rei do Baião”

A mídia teve grande influência na história da música nordestina no Sudeste e no mercado nacional. Um dos grandes marcos ocorreu na década de 1940 com o auge do baião (1948 – 1954), ritmo que teve como maior representante Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”<sup>7</sup>. Nesse período, segundo Ferretti (1988, p. 73), o baião tornou-se o ritmo da moda, conquistando intérpretes, compositores e dominando o mercado da música popular brasileira.

De acordo com Santos (2004) e Ferretti (1988), Luiz Gonzaga foi o responsável pela estilização do baião e deu-lhe divulgação nacional, representando através da música, a região nordestina. Mas é importante ressaltar que, no início da carreira do sanfoneiro no Rio de Janeiro, na década de 1940, a cultura nordestina não constituía o tema principal do seu repertório. Dreyfus, no livro *a Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga* mostra o seguinte sobre o repertório de Gonzaga:

O sanfoneiro estava trabalhando um repertório mais comercial, baseado nos sucessos do momento: tangos de Carlos Gardel, blues, foxtrote, valsas de Antenógenes Silva, canções de Augusto Calheiros, de Charles Trenet, enfim, todos os sucessos da época [...] (DREYFUS, 1996, p. 79)

Na época, a cidade do Rio de Janeiro, capital da República, era o pólo aglutinador de diversos artistas e ritmos musicais, além de concentrar inúmeros veículos de comunicação, entre eles o rádio<sup>8</sup>, que investia, em sua programação,

---

<sup>7</sup> Luiz Gonzaga era um migrante nordestino no Rio de Janeiro, tentando alcançar notoriedade e sucesso através da música. Ele nasceu na fazenda da Caiçara, em 13 de dezembro de 1912, no município de Exu/Pernambuco, região da Serra do Araripe (DREYFUS, 1996, p. 31).

<sup>8</sup> Nesta pesquisa, refiro-me ao Rádio como meio de comunicação de grande abrangência geográfica, que se consolidou na década de 1930. Oficialmente, a radiodifusão no Brasil começa em 7 de setembro de 1922, quando foram realizadas transmissões, no Rio de Janeiro, durante as comemorações do Centenário da

nos programas de calouros, responsáveis pela revelação de muitos artistas. Luiz Gonzaga não ficou de fora e começou a frequentar os programas de Renato Murce (Rádio Clube) e Ary Barroso (Tupi), imitando Augusto Calheiros, Antenógenes Silva e Carlos Gardel, músicos de sucessos na época, tocando chorinho, valsinha e até mesmo samba: “Nunca era gongado. Tinha técnica suficiente para chegar até o final da música que apresentava. Mas a nota que tirava jamais passava de um 3” (DREYFUS, 1996, p. 78).



Sanfoneiro Luiz Gonzaga frequentava programas de calouros no início da carreira no Rio de Janeiro  
Fonte: Foto de Internet

Biografias do “Rei do Baião” relatam que a provocação de um grupo de estudantes cearenses, frequentadores do bar Cidade Nova, para que o sanfoneiro tocasse alguma coisa do “norte” – termo corrente na época em referência à região Nordeste – foi o fator preponderante para a mudança rítmica de seu repertório e início de sua trajetória. Mas faltava-lhe inspiração e incentivo para tocar os ritmos nordestinos, que ouvira na sua infância ao lado do seu pai, o sanfoneiro Januário. Ele dizia: “Não, não dá. Já faz muito tempo que eu saí de lá, não sei mais nada. E lá eu só tocava aquelas coisas do pé de serra” (fala de Luiz Gonzaga apresentada por DREYFUS, 1996, p. 81).

Luiz Gonzaga começou a fazer ensaios e apresentou aos estudantes as músicas *Pé de serra* e *Vira e mexe*, “impulso que faltava para o sanfoneiro ‘urbano’ voltar às suas origens musicais nordestinas, comprovado na apresentação do programa de Calouros em Desfile, na Rádio Tupi” (SANTOS, 2004, p. 35). Dada a relevância dessa apresentação na rádio e por meio de algumas participações em

---

Independência (ORTRIWANO, 1985, p.13). Por falta de um projeto, a radiodifusão efetiva-se com Roquette Pinto no dia 20 de abril de 1923, quando da inauguração da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

programas, Luiz Gonzaga se tornara um sanfoneiro conhecido no meio-artístico cultural carioca. No entanto, sentia a necessidade de iniciar sua carreira solo e de interpretar músicas nordestinas, mesmo a contragosto dos diretores da gravadora Victor. O contrato com a Victor foi assinado em março de 1941, um ano após a apresentação de *Vira e mexe* na rádio Tupi.

Conforme relata Dreyfys (1996, p. 88), nesse ano, Luiz Gonzaga conseguiu gravar quatro músicas em dois discos de 78 rotações. O primeiro lançado em maio, com as músicas *Véspera de São João* (mazurca) e *Numa serenata* (valsa); o segundo, em junho, com *Vira e mexe* (xamego) e *Saudades de São João del-Rei* (valsa). Após nova insistência do sanfoneiro, a gravadora rendeu-se e lançou, em abril de 1945, a mazurca *Dança Mariquinha*, primeira interpretação do cantor gravada em disco. No entanto, Santos (2004, p. 40) destaca que, no contexto musical da época, a voz de Luiz Gonzaga não combinava com a estética vocal de Vicente Celestino, Nelson Gonçalves, Orlando Silva e Francisco Alves, considerados os principais cantores da fase áurea do rádio brasileiro.

Mesmo assim, continuou no rádio até lançar o baião, revelação no mercado fonográfico. Dreyfus (1996, p. 121) ressalta que, na época, o samba estava decaindo, transformando-se em samba-canção, última etapa de uma mutação que ia desembocar na bossa nova, deixando o ambiente propício e pronto para que surgisse nesse céu uma estrela sertaneja.

A insistência em trazer a música nordestina para o Sudeste impulsionou Luiz Gonzaga a procurar um parceiro que tivesse uma sensibilidade nordestina para a beleza cultural da sua região. Então, “o encontro com o advogado e compositor cearense Humberto Teixeira<sup>9</sup>, constituiu-se no ‘pontapé’ inicial para a realização das intenções do sanfoneiro” (SANTOS, 2004, p. 44). A primeira composição da dupla foi *No meu pé de serra*, melodia inspirada numa música do repertório do pai de Luiz Gonzaga (Januário), porém só é gravada em novembro de 1945. Santos enfatiza:

Havia, naquela época, um projeto do mercado fonográfico brasileiro de incentivo à divulgação de músicas regionais. Na esteira desse projeto tiveram sucesso as composições caipiras de Raul Torres, autor das clássicas *Marvada Pinga* e *a Moda da Mula Preta*; as modas de Alvarenga e Ranchinho; as emboladas de Manezinho

---

<sup>9</sup> Quando conheceu Luiz Gonzaga, em agosto de 1945, Humberto Teixeira já era um músico conceituado. Tinha muitas músicas gravadas; a maioria, no entanto – valsas, cantigas, sambas, modinhas, toadas – nada tinha de especificamente nordestino (DREYFUS, 1996, p. 109).



Araújo e as rancheiras do sanfoneiro gaúcho Pedro Raimundo.  
(SANTOS, 2004, p.45)

No entanto, como apresenta Santos (2004, p.46-47), existia uma tendência favorável ao lançamento de um ritmo que fosse nordestino e que apresentasse forte tendência regional. Então os parceiros Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira lançaram no mercado musical brasileiro o baião<sup>10</sup>. Em 1946, ano de lançamento do baião, a figura artística de Luiz Gonzaga estava em processo de consolidação no meio musical e foi necessária uma estratégia de apresentação do novo ritmo, que contou com a participação de outros artistas. Foi o conjunto musical regional Quatro Ases e Um Coringa o responsável pelo lançamento da música que projetou o baião e, conseqüentemente, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. O título da música *Baião* contemplava o projeto de lançamento do ritmo nos meios de comunicação, e, seus versos expressavam a intenção de difundir o baião, como observamos nos seguintes trechos:

Eu vou mostrar pra vocês/ Como se dança o baião/ E quem quiser aprender/ É favor prestar atenção/ Morena, chega pra cá/ Bem junto ao meu coração/ Agora, é só me seguir/ Pois eu vou dançar o baião/ Eu já dancei balanceio/ Chamego, samba e xerém/ Mas, o baião tem um quê/ Que as outras danças não têm/ Quem quiser é só dizer/ Pois eu com satisfação/Vou dançar, cantando o baião/ Eu já dancei no Pará/ Toquei sanfona em Belém/Cantei lá no Ceará/ E sei o que me convém/ Por isso, eu quero afirmar/ Com toda convicção/Que sou doido pelo baião (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – *Baião* –1946 – SANTOS, 2004, p. 48)

O sucesso do baião no mercado fonográfico possibilitou que artistas intérpretes de músicas consideradas urbanas gravassem o novo gênero. Segundo Santos (2004, p. 51), entre os artistas que a ele aderiram destacam-se Jamelão, Ivon Curi, Carmélia Alves – considerada a “Rainha do Baião” –, Carmen Miranda, que gravou *Asa branca* em Hollywood, e Isaura Garcia. Mas, conforme Santos, o alcance proporcionado pela música de Luiz Gonzaga e a conseqüente divulgação de elementos da cultura nordestina estão relacionadas à época de ouro do rádio

---

<sup>10</sup> O termo “baião”, sinônimo de rojão, já existia, designando, na linguagem dos repentistas nordestinos, o pequeno trecho musical tocado pela viola, que permite ao violeiro testar a afinação do instrumento e esperar a inspiração, assim como introduz o verso do cantador ou pontua o final de cada estrofe. No repente ou no desafio, cuja forma de cantar é recitativa e monocórdia, o “baião” é a única seqüência rítmica e melódica (DREYFUS, 1996, 112).

(décadas de 1940 e 1950) – essencial meio de comunicação de massa no período. Ele acrescenta que:

Na década de 1940, de acordo com o projeto governamental que consistia na busca da integração nacional, as principais rádios – Nacional, Tupi, Rádio Clube, Mayrink Veiga e Tamoio – estavam com suas programações voltadas à música regional brasileira. Fazia parte da atuação dessas emissoras um número expressivo de programas que apresentavam a temática regional, com destaque para: *Incrível, Fantástico, Extraordinário* (apresentado por Almirante); *Música Brasileira pela Nacional* (Paulo Tapajós); *Alma do Sertão* (César Alencar); e *a Noite na Roça* e *A Hora Sertaneja* (ambos apresentados pelo radialista Zé do Norte) (SANTOS, 2004, p. 54-55)

A participação da Rádio Nacional na divulgação do baião e de Luiz Gonzaga foi fundamental para o sucesso do ritmo no período de sua consolidação como o principal gênero da música brasileira. Devido ao sucesso alcançado, a Rádio Nacional até lançou, no ano de 1951, o programa *No Mundo do Baião*, com apresentação dos compositores e parceiros de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zédantas. Referindo-se ao êxito do baião em São Paulo, entre meados de 1940 e 1950, Ferretti (1988, p. 69) mostra que 90% das execuções musicais eram baiões e nos 10% restantes se incluíam sambas e ritmos estrangeiros.

Neste sentido, observa Dreyfus (1996, p. 158), Luiz Gonzaga tinha se tornado um “fenômeno de massa, comparável, num nível nacional, aos futuros Elvis Presley e Beatles”. Embora participasse ativamente no rádio, a produção artística de Luiz Gonzaga visava também o disco, com o objetivo de divulgar a sua música. Portanto, a indústria fonográfica, teve fundamental importância na carreira do compositor, pois onde o rádio não tinha alcance, a sua música era ouvida através dos discos. Dreyfus também mostra a relação da história de Luiz Gonzaga com a indústria cultural, ao observar que o sanfoneiro havia mudado o curso da história da música brasileira:

Os fatos mostram que é freqüente a música popular se expandir em duas etapas bem distintas. Primeiro, nasce nos casebres do povão, lá cresce, amadurece, se estrutura. Quando está prontinha, entra na segunda fase, que é quando a classe média a descobre, e se apodera dela, dando-lhe estilo e roupa nova. [...] Com o baião a história tropeçou: ele invadiu os lares do Brasil inteiro, sem dar tempo, sem etapas, sem distinção social. Amarrou todas as classes sociais ao mesmo tempo. (DREYFUS, 1996, p. 171)

Lembramos que, na década de 1950, houve um grande impulso da música regional no mercado fonográfico, possibilitando a inclusão de novos artistas nordestinos, com grande destaque para Jackson do Pandeiro<sup>11</sup>, que fez sucesso cantando cocos e emboladas (SILVA, 2003, p. 85), e Marinês, com o xaxado. O baião, então já consolidado como fenômeno de massa, foi bastante cultivado por todas as classes sociais e ganhou reconhecimento internacional.

No entanto, mesmo com reconhecimento internacional, o baião entrou em declínio no período entre 1956 a 1967, e deixou de ser executado nos principais programas radiofônicos. Conforme Santos (2004, p. 62), os fatores determinantes do “ostracismo” urbano do baião estão relacionados às transformações políticas e culturais ocorridas na sociedade brasileira entre os anos de 1956 a 1967. Juscelino Kubitschek, ao assumir o governo em janeiro de 1956, apresentava um projeto político ambicioso, denominado “Plano de Metas”, cuja função era transformar e fazer mudanças na sociedade brasileira. Entre as novidades está a consolidação da TV como um veículo essencial para o entretenimento dos brasileiros.

Nesse novo cenário musical, as composições que versassem sobre seca, migração, boiadeiro e festa junina não exerciam atração aos ouvidos do novo público urbano. O que interessava-lhes era ouvir músicas que falassem de amor, flor, mar, etc. Não existia mais espaço para o Nordeste – região também associada ao atraso – no novo cenário musical brasileiro. [...] o baião não fazia parte do gosto musical desse momento de transformações. As circunstâncias eram favoráveis à bossa-nova e ao *rock-and-roll*. Confrontando-se com esses desencontros em sua trajetória musical, coube a Luiz Gonzaga refugiar-se junto ao seu público fiel. (SANTOS, 2004, p. 67- 68)

### 2.1.2 – O encontro entre Luiz Gonzaga e Marinês

Apesar do declínio do baião, Luiz Gonzaga continuou fazendo shows, sendo referência para muitos aspirantes da música nordestina e apadrinhava todos que o procurassem. Entre os diversos artistas que apoiou está a cantora Marinês, que recebeu influência do “Rei do Baião”. O encontro dos artistas aconteceu no ano de 1955, na cidade de Propiá, no Estado de Sergipe, na inauguração de um busto em homenagem a Gonzaga (DREYFUS, 1996, p. 196).

---

<sup>11</sup> Jackson do Pandeiro, “O Rei do Ritmo”, é o pseudônimo de José Gomes Filho, nascido em Alagoa Grande, Brejo paraibano, em 31 de agosto de 1919. Era cantor e compositor de forró e samba. Morreu no dia 10 de julho de 1982, em Brasília.

Na época, Marinês cantava na “Patrulha de Choque do Rei do Baião”, grupo formado por Marinês, o sanfoneiro Abdias (seu marido) e o zabumbeiro Cacau<sup>12</sup>, que apresentava um repertório com sucessos de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. O grupo se apresentava nos cinemas, armazéns e circos e, como Luiz Gonzaga, também vivia fazendo shows de cidade em cidade, foi recebendo informações sobre os artistas. Segundo relato de Marinês:

Por volta de 55, Pedro Chaves, o prefeito de Propriá, resolveu fazer um busto de Luiz Gonzaga na praça da cidade, e me convidou para cantar na festa, e para Luiz Gonzaga me conhecer. Nós ficamos no mesmo hotel. Nós chegamos antes dele. Daqui a pouco, veio o carro de som anunciando: Atenção, atenção, acaba de entrar na nossa cidade o grande Luiz Gonzaga!!! Era uma loucura. Mais tarde ele mandou dizer que nós estávamos convidados a almoçar na mesa dele. Isso era muito privilégio. Não era qualquer pessoa que sentava na mesa dele. Eu fui lá e não sabia nem como sentar, de tão encabulada que eu estava. O meu sonho de criança se realizando, eu ao lado de Luiz Gonzaga, olhando para a cara dele! (fala de Marinês apresentada por DREYFUS, 1996, p. 196)

Durante o almoço, Luiz Gonzaga procurou conhecer a trajetória artística de Marinês, desde as participações nos programas de calouros em Campina Grande até a chegada à “Patrulha de Choque do Rei do Baião”. À tarde, Luiz Gonzaga convidou o casal para o seu apartamento, pois queria saber se Marinês já havia dançado xaxado de parceria com outra pessoa ou somente havia dançado sozinha. Até então, a cantora só havia dançado o xaxado sozinha, mas conforme o combinado no apartamento, no show durante a inauguração do busto, Luiz Gonzaga convidou Abdias e Marinês para o palco e explicou para o público:

Vocês sempre ouviram falar que os cangaceiros dançavam xaxado com o rifle empunhado na mão e o braço erguido para cima... vocês sabem porque eles dançavam assim? Porque não tinham mulher para dançar a dois... prá não perder o embalo, eles dançavam tendo como companheira a sua arma na mão que estava sempre para cima [...] Aí nós fizemos o restante, modéstia à parte, um show de dança. O público foi à loucura. Quando cessaram os aplausos, Gonzaga falou novamente para a multidão: Na minha corte está faltando esta menina, a Rainha do Xaxado. (fala de Marinês apresentada por MOYSÉS, 22 dez 1996, p. 6)

---

<sup>12</sup> O encontro do casal – Marinês e Abdias – com Cacau, ex-zabumbeiro de Luiz Gonzaga, aconteceu em Fortaleza, Estado do Ceará, em 1954 (MOYSES, 1996, p. 6)

Depois da apresentação em Propriá, Luiz Gonzaga convidou o trio para ir ao Rio de Janeiro e prometeu ajudá-los na carreira artística. Aceitando o convite, o trio de Marinês chegou ao Rio de Janeiro em março de 1956, tendo ficado hospedado na residência de Luiz Gonzaga. A partir daí, Gonzaga começou a cumprir a promessa feita em Propriá e, na primeira apresentação na Rádio Mairynk Veiga, coroou Marinês como a “Rainha do Xaxado”. A faixa foi entregue por Helena (esposa de Luiz Gonzaga) e a coroa veio das mãos de Luiz Gonzaga. Segundo relato da cantora Marinês (em DREYFUS, 1996, p. 196), Luiz Gonzaga estava precisando de uma rainha para o xaxado, porque já tinha no reinado a “Rainha do Baião” – Carmélia Alves – e a “Princesinha” – Claudete Soares.

Na seqüência, Luiz Gonzaga levou Marinês para o programa da Rádio Tupi, Kaleidoscópio, e quando já tinha concluído a divulgação da artista, resolveu incluí-la, com o sanfoneiro Abdias, ao grupo “Luiz Gonzaga e seus Cabras da Peste”. O conjunto formado por Luiz Gonzaga, Marinês, Abdias, Zito Borborema e Miudinho fez muito sucesso e, nesse mesmo ano de 1956, Marinês entrou em estúdio pela primeira vez, numa participação especial com Luiz Gonzaga, na música intitulada *Mané e Zabé*. Porém, mesmo com o sucesso do grupo, a parceria foi desfeita e Marinês voltou a cantar com seu trio – Marinês, Abdias e Cacau –, agora denominado “Marinês e Sua Gente”<sup>13</sup>.

## 2.2 – Do baião ao(s) forró(s)

Após apresentar o encontro de Marinês com Luiz Gonzaga, retomamos a discussão sobre o baião e a música regional no mercado nacional. Passado o declínio do baião, o retorno e a consagração de Luiz Gonzaga ocorreram nos fins da década de 1960, por conta da aproximação dos jovens da classe média com a cultura popular. Sobre isto, Ferreti destaca que:

---

<sup>13</sup> Cacau na época estava tocando com o sanfoneiro Zé Gonzaga, irmão de Luiz Gonzaga, mas, por intermédio do “Rei do Baião”, voltou a trabalhar com o casal. Porém, anos depois, retornou ao grupo de Zé Gonzaga e Abdias decidiu chamar o seu irmão Chiquinho, que morava no Estado da Paraíba. Dominique Dreyfus, em seu livro *Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga* (1996), registra que Chiquinho integrou a “Patrulha do Choque de Luiz Gonzaga”. No entanto, conforme informações de Marinês para os textos publicados pelo jornal Diário da Borborema “Os 45 anos da carreira de Marinês e Sua Gente” (1996 – 1997), Chiquinho só integrou o “Marinês e Sua Gente”.

Na década de 1970 as “Casas de Forró”, vistas como reduto da música popular presa às raízes da cultura brasileira, passaram a ser freqüentadas pela burguesia universitária como alternativa à “discotheque”. O forró não tardou a despertar o interesse de estudantes com espírito empresarial que organizaram verdadeiras redes de Casas de Forró, como os “Forrós Cheiro do Povo”, propondo-se a oferecer divertimento barato para a classe média universitária, já saturada das “discotheques” (FERRETI, 1988, p. 79).

As casas de forró surgiram no Rio de Janeiro e São Paulo como local de divertimento do migrante nordestino, após o lançamento do baião, sendo freqüentadas pela camada subalterna, mas também serviram de mercado para artistas e compositores da região. Segundo Ferreti (1988, p. 80), freqüentando as casas de forró, podia-se perceber que alguns artistas mantinham-se dentro do estilo traçado por Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zédantas, fazendo sua música ao som da sanfona, triângulo e zabumba, como Marinês e Sua Gente, Trio Nordestino, Severino Januário e Abdias. Outros se popularizaram com músicas de “duplo sentido”, como é o caso de Genival Lacerda e Zé Nilton, ou tocando acordeon com um estilo mais erudito e até introduzindo elementos jazzísticos, como Dominginhos, Oswaldinho e Sivuca. Misturando música nordestina com certa dose de *rock*, também aparecem nos anos de 1970 Alceu Valença, Elba Ramalho e Fagner.

Ferretti observa também que a música nordestina, que no final dos anos de 1960 fora considerada semelhante à dos *Beatles*, dez anos depois foi apresentada à juventude como próxima do “reggae”, especialmente no caso do xote. Luiz Gonzaga, que em 1979 procurava alternar os ritmos em suas apresentações, “para não cansar o público”, dois anos depois exibia em seu repertório uma seleção de xotes (FERRETTI, 1988, p. 81).

Com isso, percebemos que Luiz Gonzaga desenvolveu, durante a sua carreira artística, um trabalho de contínua reelaboração dos seus ritmos, atualizando-se e adaptando-se aos seus diferentes públicos. Nesta esteira, sua vinculação a um público de classe social mais alta exigiu a mudança de instrumentos tradicionais (sanfona, triângulo e zabumba) por outros mais modernos (guitarra, piano e flauta), e assim velhos sucessos foram reelaborados.

Por outro lado, no processo de afirmação da música popular nordestina desencadeado por Luiz Gonzaga, podem-se encontrar, entre seus seguidores, reprodutores de seu estilo e de seu conjunto típico – como é o caso de Marinês no

início da carreira –; anônimos profissionais nos forrós das cidades do interior; ou ainda aqueles que têm produzido um trabalho mais elaborado, conservando o “sotaque musical” do Nordeste, como Dominginhos, ou aqueles que juntaram influências de Gonzaga a outras fontes, produzindo uma fusão de novos estilos e novas tecnologias. Gonzaga<sup>14</sup> não chegou a presenciar outros desdobramentos de sua música, mas seu estilo ainda continua sendo lembrado por muitos forrozeiros.

Luiz Gonzaga levou o forró para a mídia e fez com que o gênero alcançasse a indústria fonográfica, sendo popularizado pelas rádios, como anteriormente. Suas composições e suas estratégias de difundir o forró nos meios de comunicação de massa, trazendo a imagem de representante do Nordeste, “fizeram dele muito mais que um líder do folk, mas o transformou no ícone do forró” (OLIVEIRA LIMA, 2008, p. 3)

Mas, desde Luiz Gonzaga, o forró tradicional foi se adaptando às novas formas de vender música, e para isso se adequando aos novos formatos: forró universitário (década de 1970) momento de impulso da música nordestina, quando se fala menos em baião e mais em forró; e o forró eletrônico (década de 1990), que abriu caminho para as bandas, responsáveis por mudanças na estética musical e na indústria cultural.

Para discutir as transformações ocorridas com o forró nas últimas décadas, é importante apresentar as versões para a etimologia do termo: Cascudo (1962, p. 345) afirma ser arrasta-pé, farra, confusão, desordem; na *Enciclopédia da Música Brasileira* (1988, p. 301) trata-se de uma derivação do termo africano *forrobodó*, com significado também de arrasta-pé. Outra versão é o forró associado a *for all*, que significa “para todos”. Acredita-se que os ingleses ofereciam festas para os operários que trabalhavam na construção das estradas de ferro no Nordeste e a expressão significava um convite aberto a todos que quisessem participar (SILVA, 2003, p. 72).

Silva (2003, p. 72), também fala do forró como gênero musical e ainda como ambiente de lazer no qual os nordestinos que habitavam as metrópoles “encontram os amigos e matam as saudades da terra natal”. Nesta definição, forró seria o lugar onde as pessoas iam dançar, sendo fundamental na identidade do nordestino

---

<sup>14</sup> O sanfoneiro Luiz Gonzaga morreu no dia 2 de agosto de 1989, com quase 50 anos dedicados a música, especialmente a nordestina.

migrante. Seja em cidades como São Paulo ou Rio de Janeiro, o forró está presente como símbolo desta comunidade:

Seja em casa, ouvindo no rádio durante a semana, seja dançando nos fins de semana nas casas noturnas especializadas no gênero, o forró é um componente diário da vida desses migrantes. Graças à grande divulgação que obteve, o forró passou com o tempo também a designar um gênero típico dos festejos populares nordestinos (SILVA, 2003, p. 72).

Independente da origem, defendemos que a palavra designa tanto um baile – a festa – como gênero musical. O baile é aquele com destaque para a sanfona, animado pelo xaxado, xote, marchas e o baião. Como expressão musical, passou a referir-se ao gênero divulgado nas festas do Nordeste, englobando o baião, o xote, o coco, o xaxado e a marcha<sup>15</sup>, tendo entre os principais representantes Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira, Zédantas, Anastácia, Dominginhos, Antônio Barros, Cecéu e Marinês.

A definição apresentada é reiterada nas palavras de Dreyfus (1996, p. 273-274), quando fala da transformação da música do Nordeste ao misturar baião e rock, oito baixos e baixo elétrico, repente e poesia concreta, folclore e futuro. Sem esquecer o baião de Dominginhos, que crescia com maior coerência, e que, na opinião de Luiz Gonzaga, foi o responsável pela urbanização do forró e levou-o para todas as classes, nos grandes centros urbanos onde se apresentava. Segundo essa autora, na década de 1970, não eram exatamente o baião, o xote, o xaxado ou a toada que interessavam ao público urbano, mas o “forró”.

Ora no final da década de 70, a palavra forró – nas zonas urbanas – adquiriu um segundo sentido, exatamente como sucedera no início do século com a palavra samba. O forró, que significava originalmente “baile”, passou a designar também o ritmo sobre o qual se dançava no baile. Sintoma de novos tempos, nos quais imperavam os grandes bailes *funks*, as discotecas gigantescas, a moda do forró oferecia ao público urbano mais uma opção de dança. (DREYFUS, 1996, p 275)

---

<sup>15</sup> Os ritmos baião, xote, xaxado, coco e marcha encontram-se definidos nesta pesquisa como dança e gênero musical. Em Santos (2001, p. 49), encontramos que, dos gêneros originários do forró, o coco apresenta vantagem sobre os demais na passagem para a indústria do disco, pois assimilou modificações, mas permanece com traços das brincadeiras populares. O coco, gênero oriundo da tradição oral, é uma realidade viva, pulsante e palpável – dentro e fora da indústria cultural –, diferentemente do que aconteceu com o baião, o xote, o xaxado, dos quais hoje pouco se pode ter idéia do que eram antes de serem estilizados e divulgados através da indústria cultural.



### 2.2.1 – Os “novos” forró

Diante da complexidade do gênero do forró e suas denominações, inclusive adaptadas pela indústria cultural, apresentamos três categorias, conforme Silva (2003, p.17), que servem para compreender a transformação e influências do forró. A primeira é o forró tradicional, que surge em meados dos anos de 1940. Caracteriza-se pela criação artística do universo rural do homem sertanejo. Seus artistas diferenciam-se social e historicamente, apesar de compartilharem um universo cultural comum. Não são reconhecidos como produtores de grandes sucessos, com forte retorno comercial.

A segunda categoria é o forró universitário, que surge na década de 1970 (1ª fase), consolidando-se na década de 1990 (2ª fase). É fruto da junção do forró tradicional com os ritmos pop e rock, resultando, portanto, da tradicional fusão da linguagem regional do forró com a linguagem da música popular urbana, mixando os atributos e valores do rock e do forró tradicional.

Esse novo estilo do forró ganhou adeptos e apreciadores, principalmente das classes média e alta, ou seja, muitos universitários, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte e capitais do Nordeste. Atualmente, é reconhecido pela indústria cultural como forte produto comercial e gerador de sucesso. Geralmente, os artistas freqüentam os programas de televisão de cunho nacional e têm forte presença no rádio. Nesta categoria estão também os artistas que introduziram instrumentos eletrônicos no ritmo (SILVA, 2003, p. 17).

A terceira categoria denomina-se forró eletrônico, que se configura a partir do início da década de 1990, tendo como principal característica a linguagem estilizada, eletrizante e o visual das bandas. Com muito brilho e iluminação, empregando equipamentos de ponta, tecnologia, com maior destaque para o órgão eletrônico – que aparentemente “substituiu” a sanfona – ainda apresenta a guitarra e o saxofone. Inspira-se na música sertaneja romântica (*country music*), no romantismo exagerado, denominado de “brega”, e ainda na *axé music*.

Com a proliferação das bandas de forró eletrônico no Ceará, o Estado transformou-se no “centro de excelência” do Nordeste, implantando várias gravadoras. Segundo Silva e Honório (2004), uma das pioneiras foi a Som Zoom Gravações e Edições Musicais Ltda, de propriedade do empresário Emanuel Gurgel. Ele comprou a patente da “Banda Aquáriu”, em novembro de 1990, e formou sua

banda de maior sucesso “Mastruz com Leite”. O CD da banda de maior venda foi “*Meu vaqueiro, meu peão*”, gravado em 1993, trazendo composições de Luiz Gonzaga, Dominginhos e Roberto Carlos. As autoras acrescentam que:

Na verdade atribui-se a esse produtor a criação do fenômeno “fornó eletrônico” ou como ele próprio denomina “new fornó”, pelo fato de ter sido o pioneiro investidor nesse novo mercado musical. O fornó estilo de Luiz Gonzaga havia entrado em decadência nos meios de comunicação, mas o experiente produtor percebia que o ritmo ainda agradava aos freqüentadores dos bailes. Foi aí que resolveu investir em bandas que executassem o estilo com instrumentos modernos a partir de 1989. (SILVA; HONÓRIO, 2004, p. 10)

É importante destacar que, na sua formulação mais recente, o fornó eletrônico alcançou grandes dimensões. Os integrantes, por exemplo, aderiram a um vestuário que obedece às regras impostas pela moda. As integrantes femininas usam roupas e adereços com a intenção de mostrar o corpo, explorando a sensualidade, segundo o padrão divulgado pelos meios de comunicação.

Então, fica evidente que as mudanças se fazem no sentido de cada vez mais adequar o fornó eletrônico à indústria cultural, ampliando seu consumo em todas as classes sociais, garantindo retorno financeiro aos seus investidores, pois as bandas surgem a partir de empresários que definem as estratégias de marketing, selecionam os músicos e “invadem” as rádios para difundir o estilo.

Por outro lado, mesmo com estética diferente, o fornó eletrônico tem uma ligação com o fornó de Luiz Gonzaga, ao incluir a sanfona, o triângulo e a zabumba, pois o ritmo característico do sertão cedeu a sua estrutura tradicional para a constituição de uma nova música, com características modernas, ao incluir novos instrumentos. Portanto, é nesse contexto de mudanças e adaptações que se apresenta o fornó, seja ele tradicional ou eletrônico, com seus modismos.

### **2.3 – A trajetória de Marinês**

Maria Inês Caetano de Oliveira (Marinês) nasceu no ano de 1936, na Serra de Paquivira, em São Vicente Ferrer, Estado de Pernambuco. Mudou-se para Campina Grande, na Paraíba, aos quatro anos de idade, cidade onde viveu a infância, a mocidade, o começo da carreira artística, a união com o sanfoneiro Abdias e os

últimos dias de sua vida<sup>16</sup>. Nesse item apresentaremos os 50 anos de carreira da “Rainha do Xaxado”, seu papel como representante do Nordeste e o reconhecimento de artistas da sua contribuição para a cultura da região.

### 2.3.1 – O início da carreira na Voz da Democracia

O talento de Marinês foi descoberto logo cedo, interpretando um gênero musical romântico. Na primeira vez que se apresentou, no programa de calouros da difusora Voz da Democracia, no bairro da Liberdade, onde morava em Campina Grande, ganhou o primeiro lugar cantando a música *Fascinação*. Eleita pelas palmas do público, que se concentrava na frente da rádio, levou para casa um sabonete Eucalol – era o início de uma carreira de meio século, divulgando os ritmos nordestinos chamados de forró.

O interesse pela música surgiu ainda quando criança, ouvindo o programa Cartão Sonoro – horário onde a pessoa oferecia para outra uma determinada canção – na difusora Voz da Democracia, em Campina Grande. A partir desse contato diário com a música, Marinês começou a se interessar pelas canções que ouvia, com maior destaque para as de Luiz Gonzaga. As músicas que mais atraíam a atenção da caloura na época eram<sup>17</sup>: *Asa branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – 1947); *Forró do Mané Vito* (Zédantas e Luiz Gonzaga – 1949); *Qui nem jiló* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – 1950); *Respeita Januário* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – 1950); *Xanduzinha*, (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – 1950) e *No Ceará não tem disso não* (Guio Moares – 1950).

A primeira vez que viu Luiz Gonzaga, influência no desenvolvimento de seu estilo, foi em 1950, no comício para escolha do governador da Paraíba, em Campina Grande. Luiz Gonzaga estava animando o comício do candidato Argemiro de Figueiredo e do candidato a senador pela UDN Pereira Lyra, que encomendaram a ele e Humberto Teixeira a música da campanha, chamada *Paraíba*. Nessa época, a fã de Luiz Gonzaga já cantava todo o seu repertório.

---

<sup>16</sup> Inês Caetano de Oliveira acrescentou o nome Maria quando participou de um programa de calouro em uma rádio de Campina Grande, para que os pais não percebessem que ela estava atuando como cantora. O locutor, ao anunciá-la, chamou-a de Marinês, nome que ela acabou adotando na carreira artística.

<sup>17</sup> Para destacar as canções, os títulos serão citados em itálico, sempre com os nomes dos compositores e o ano da primeira gravação.

Marinês era de família simples e fez o jardim de infância no Instituto São Vicente de Paulo; o primário nos grupos Clementino Procópio e Sólon de Lucena. Na década de 1950, tentou fazer o ginásio no Colégio das Damas, freqüentado pela classe média de Campina Grande, porém deixou os estudos no primeiro ano por falta de dinheiro. Mas, como tinha garra e conhecimento do seu potencial vocal, engajou-se na Voz da Democracia, no bairro da Liberdade, assumindo o papel de locutora.

Mais tarde, através de convite dos proprietários, Hilton Motta e José Jatahi, passou a trabalhar na difusora A Voz de Campina Grande, como locutora. Entretanto só entrou no mundo da música em 1951, quando assinou contrato com a Rádio Cariri, através do apoio do compositor Rosil Cavalcanti e do diretor da emissora, Arnaldo Leão. A primeira música cantada na Rádio Cariri foi o bolero *Dez anos*, número integrante do seu repertório romântico.

Marinês atraiu a atenção dos diretores da Rádio Borborema e foi contratada para seus programas de auditório, em 1952. No mesmo ano, a rádio também contratou o sanfoneiro paraibano Abdias Farias, natural da cidade de Taperoá, com quem a cantora casou-se dois anos depois e teve o filho Marcos Farias, conhecido no meio artístico como Marquinhos.

A cantora tinha aspirações mais ambiciosas do que a grande maioria dos artistas da casa e a convicção de que, com Abdias como parceiro de trabalho, poderia fazer muito sucesso pelo país e ganhar dinheiro. Então, no dia 30 de abril de 1954, a dupla rescindiu contrato com a Rádio Borborema e recebeu em seguida um convite para integrar o cast da Rádio Difusora de Alagoas (RDA), antigo lar artístico de Abdias. Ao chegar à RDA, os artistas ganharam da apresentadora Odete Pacheco o nome de "Casal da Alegria" e, em seguida, começaram a fazer shows pelo interior do Estado, ganhando espaço também em outras cidades do Nordeste. Segundo Moysés:

A partir do momento que deixou Campina Grande, a dupla de artistas passou a formar uma unidade musical – com Abdias tocando sanfona e Marinês cantando e dançando. Apresentavam um repertório eclético, onde entrava seresta, MPB e uma fatia de peso maior para a música nordestina. (MOYSÉS, 8 dez 1996, p. 6)

Com as apresentações nas cidades do interior e o sucesso na RDA, os convites começaram a surgir para o “Casal da Alegria”. Entre eles, da Rádio Iracema

em Fortaleza, no Estado do Ceará, para uma temporada de apresentações no programa Irapuam Lima. Durante a excursão, foram procurados pela direção para assinar contrato com a emissora, e assim deixaram a RDA, em Alagoas. Entretanto, Marinês e Abdias alimentavam outras aspirações, pois os salários eram irrisórios e mal davam para as despesas. Então encontraram, em Fortaleza, o terceiro integrante para a “Patrulha de Choque do Rei do Baião”: Cacaú.

Depois de formar o grupo, ainda em 1954, os artistas rescindiram o contrato com a Rádio Iracema, montaram o trio com um repertório de sucessos de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro e colocaram o pé na estrada em busca de trabalho. O projeto tinha como meta principal realizar apresentações em todos os Estados do Nordeste, cidade por cidade. Segundo relato de Marinês:

Quando a gente chegava na cidade procurava saber se existia cinema...Quando existia a casa de projeção, de espetáculos, nós entrávamos em contato com o gerente para negociar a nossa apresentação. Quando não tinha cinema, nós alugávamos um armazém grande para fazer o show (fala de Marinês apresentada por MOYSÉS, 8 dez 1996, p. 6).

Na década de 1950, Luiz Gonzaga também vivia nas estradas do Nordeste divulgando seu trabalho e foi recebendo informações sobre a “Patrulha de Choque do Rei do Baião”. Conforme Moysés (1996, p. 6), muitos já diziam: “a moça é o Luiz Gonzaga de saia”. Diziam outros que eles eram excelentes, cantando, tocando e dançando com muita graça. Foi então que Gonzaga, na cidade de Própria, em Sergipe, por ocasião da inauguração do busto em sua homenagem, resolveu conhecer o grupo como apresentamos no item 2.1.2. A partir desse encontro, Marinês tornou-se afilhada dele; no entanto, só foi incluída no grupo de Gonzaga, no ano de 1956. Segundo informações da própria cantora, a parceria com o “Rei do Baião” chegou ao fim por causa do ciúme de Helena, esposa de Luiz Gonzaga:

Eu era louca pelo rei, pela pessoa dele, como pessoa e como artista. Eu tinha por ele uma verdadeira veneração, por tudo que vinha fazendo por mim, que vinha do espírito, da alma. Nunca me passou a idéia de trair Helena, a pessoa que me recebeu em sua casa e me deu apoio incondicional. O meu amor por Gonzaga era amor de gratidão [...] jamais passou pela minha cabeça deitar numa cama com o meu padrinho artístico, de casamento e que depois veio a ser meu compadre, quando o meu filho Marquinhos nasceu. Além do mais eu era como marimba de gogó: mulher de um homem só. Eu

andava com meu marido pra tudo que era lugar. (fala de Marinês, apresentada por MOYSÉS, 19 jan 1997, p. 6)

Mesmo não mais integrando o grupo “Luiz Gonzaga e Seus Cabras da Peste”, formado quando Marinês chegou ao Rio de Janeiro, ao lado de Abdias, a cantora continuou tendo contato com o “Rei do Baião” e seguindo suas orientações nas apresentações, reforçando o estereótipo de “Rainha do Xaxado” e “Luiz Gonzaga de Saia”, como apresentaremos no próximo item.

### 2.3.2 – O estilo da “Rainha do Xaxado”

Marinês também assumiu nacionalmente uma identidade regional, adotando nas suas apresentações o tradicional chapéu e a jaqueta de couro, transformando-se em símbolo de cantora de forró do Nordeste. Desta forma, ajudou a divulgar o forró no Brasil e no exterior.



Marinês se apresentava para o público com chapéu de couro e revólver de lado  
Fonte: Álbum de Marinês

Na verdade, as apresentações com a indumentária de “Rainha do Xaxado” surgiram após uma conversa com Luiz Gonzaga, pois até o encontro na cidade de Própriá, Marinês entrava no palco usando vestido longo e sapato de salto alto. Depois do show, Gonzaga fez uma análise de como a cantora tinha se apresentado

e deu sua opinião de como ela deveria fazer o show a partir daquele dia. Para Luiz Gonzaga, era importante que Marinês se apresentasse para o público caracterizada como uma típica mulher nordestina (cangaceira) com o chapéu de couro, cartucheira, talabarte, revólver de lado, punhal enviesado na cintura, e, nos pés, alpercata ou chinela de lapada, como é mais conhecida no sertão (MOYSÉS, 1997, p.6).

Diversos artistas também adotaram trajes típicos da região, que ajudaram na projeção da carreira no Sudeste do País. O próprio Luiz Gonzaga, por exemplo, apresentava-se com o gibão e um chapéu parecido com o de Lampião. Sua biógrafa, Dominique Dreyfus (1996, p. 63), menciona que “desde menino [ele] era fascinado por Lampião. Tanto que, no Rio de Janeiro, acatou a indumentária do cangaceiro como roupa de palco, para simbolizar o Nordeste que queria representar”. Também o Trio Nordestino caracterizava-se com roupas floridas e chapéu de couro. Porém, como destaca Silva:

Nem todos os representantes desta categoria sempre seguiram o padrão de figurino adotado por Gonzaga. Dominginhos, por exemplo, sempre se apresentou sem os trajes que lembrassem o sertão nordestino, apenas acrescentando o chapéu de couro. Já Carmélia Alves subia ao palco com uma boa produção visual, usando roupas das melhores grifes, utilizando plumas e paetês, como convinha apresentar-se uma cantora da Rádio Nacional e do Copacabana Palace. Seguidora e intérprete de Carmem Miranda, ela atendia às aspirações da elite carioca, como Luiz Gonzaga bem traduziu: “Carmélia canta para os grã-finos e eu para o povão”. (SILVA, 2003, p. 91)

Mesmo diante da liberdade de estilo dos artistas nas apresentações, Marinês aceitou as orientações do padrinho, levando sua marca por onde passava e mostrando também o potencial da mulher forrozeira, de início no grupo “Luiz Gonzaga e seus Cabras da Peste”. Para Moysés (1997, p. 6), Marinês foi a primeira mulher brasileira a difundir, em nível nacional, a bandeira do forró, pois Gonzaga, ao incluí-la no seu grupo, não estava apenas promovendo a cantora: estava na verdade, dando condição para que a artista, ainda desconhecida, tivesse uma oportunidade de aparecer e projetar-se no cenário musical do país. Assim, nas palavras da própria Marinês:

Eu fui a primeira mulher a cantar forró. Não havia nenhuma tradição de mulher cantando xaxado, baião, xote. Também não era coisa de

mulher essa roupa de couro que eu usava. As cangaceiras não botavam roupa e chapéu de couro. Elas usavam chapéu de massa, que foi popularizado por Jackson do Pandeiro, com a abinha estreita e vestido de melindrosa, que era moda na época. Por isso é que o Gonzaga me chamava de “Luiz Gonzaga de saia”. (fala de Marinês apresentada por DREYFUS, 1996, p. 199)

Vale lembrar que a associação de Marinês com Luiz Gonzaga era comum não só entre a “Rainha do Xaxado e o “Rei do Baião”, mas também entre os artistas e o público da cantora. O cantador cearense Geraldo Amâncio, por exemplo, sempre fez uma associação de Marinês com Luiz Gonzaga e em entrevista ao jornal *O Povo*, no dia 14 de maio de 2007, data da morte da cantora, ressaltou: “Eu sempre associei Marinês com Luiz Gonzaga. Porque, uma mulher, cantando forró, daquele jeito dela, com a cara dela [...] Marinês era única nesse universo. E ninguém a substitui”. Outro artista que faz esta mesma referência é Gilberto Gil, conforme citamos no item 1.4.

Com esta associação e a inclusão de Marinês ao seu grupo, Luiz Gonzaga reformulou a seqüência das apresentações nos shows. Além do “Rei do Baião”, cantando e tocando sanfona, os demais integrantes eram: Abdias no agogô, quando Gonzaga dançava e tocava sanfona, Zito Borborema no pandeiro, Miudinho na zabumba e Marinês ficava no triângulo. O show começava com Luiz Gonzaga cantando os seus maiores sucessos. Em seguida, Marinês fazia um quadro com chorinhos, marchas, cocos, toadas, mazurcas e frevo, sendo que, no final do quadro, a cantora dava uma exibição do xaxado.



Marinês dançando xaxado com Luiz Gonzaga, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro em 1956  
Fonte: Álbum de Marinês



Na terceira parte do show, Luiz Gonzaga cantava os seus mais antigos sucessos e, para o encerramento da apresentação, entregava a sanfona para Abdias, pois fazia par com a “Rainha do Xaxado”, dando uma demonstração de como se dançava o xaxado. O grupo chamava a atenção por onde passava, mas ainda no final de 1956 foi extinto. A partir daí, Marinês reorganizou o seu trio e assinou contrato com a empresa de comunicação Associadas, no início do ano seguinte, levando seu título de “Rainha do Xaxado”, apostado por Luiz Gonzaga. A egressa do conjunto de Gonzaga passou a cantar sozinha as músicas que falavam do Nordeste, sempre usando chapéu de couro, o punhal, a cartucheira e todas as indumentárias típicas da região, conforme as orientações de Luiz Gonzaga. Lembramos que, no decorrer de sua vida artística, a indumentária de “Rainha do Xaxado” era a sua referência, mas, em algumas apresentações e às vezes em entrevistas de televisão, estava apenas com o chapéu de couro ou até sem ele.

A estréia de Marinês na empresa Associadas aconteceu no programa de Carlos Frias, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, no início de 1957. Este foi o ano também em que Marinês apresentou-se pela primeira vez no Rancho Alegre, comandado por Chacrinha, que, apontando para Abdias e Cacau, perguntou: “quem são esses aí”? “É minha gente”, respondeu a cantora. Antes que a cantora acabasse de fechar a boca, Chacrinha disse: “Marinês e sua Gente. Belo nome. A partir de hoje você será Marinês e Sua Gente – a Rainha do Xaxado” (MOYSÉS, 1997, p. 6).

Nas Associadas, a cantora fez muito sucesso e o contrato assinado incluía apresentações nas emissoras de rádio e televisão. Na TV Tupi, Canal 6, Marinês comandava o programa Vamos Xaxar através do qual ela começou a conquistar o Brasil com o seu estilo de cantar e dançar as músicas nordestinas, sendo inclusive referência para outros artistas. Dominginhos está nesta lista. Ele compôs exclusivamente para a cantora a canção *Eu só quero um xodó* (Anastácia e Dominginhos – 1973), a qual se tornou sucesso nacional pela voz de Gilberto Gil. Ela também foi fonte inspiradora para Nando Cordel, cujo depoimento reconhece esta influência:

Recebi [a influência de Marinês] desde o começo da minha carreira. Eu escutei muito Marinês. Eu me lembro como hoje, rapaz... eu morava num engenho, meu pai morava na cidade, mas eu fui para o engenho morar um ano com os meus avós, e lá eu escutava Marinês. Ela marcou profundamente a minha vida [...] hoje eu sou amigo dela, sou um aprendiz dela e sou apaixonado por ela, e toda

vez que eu a vejo eu me lembro do engenho, então eu dou uma viajada pra lá [...] (fala de Nando Cordel apresentada por RIBEIRO, 2005, p. 31)

Com a consolidação da música nordestina no mercado, a presença e o estilo de Marinês abriram caminho para o surgimento de várias cantoras, de origem, estilo e formação próprias, mas influenciadas por ela: Amelinha, Cátia de França, Terezinha de Jesus e Elba Ramalho. Em relação a Elba, Marinês diz que a cantora era uma grande divulgadora do regionalismo no Sudeste do Brasil e ajudou a mostrar um aspecto da mulher nordestina até então desconhecido. “No começo eu cantava o Nordeste difícil, sofrido, da roça e do caboclo, mas Elba chegou para provar que a mulher nordestina também sabe andar com as pernas de fora e gingar” (fala de Marinês apresentada por MOYSÉS, 11 de maio, 1997, p. 6).



Marinês tocando triângulo num show de Elba Ramalho realizado no Canecão-RJ, em 2001  
Fonte: Álbum de Marinês

A influência de Marinês era inevitável porque, desde o início da carreira, foi a voz feminina do forró que se impôs com maior vigor, de modo que acabou se transformando em ponto de referência para as cantoras que começavam a explorar os ritmos do xaxado, xote e baião. Era uma representante da música nordestina que, ao reencontrar-se com suas tradições musicais, ajudou a construir a identidade com sotaque de sua terra.

## 2.4 – A produção fonográfica de Marinês

### 2.4.1 – Os primeiros sucessos

O ano de 1957 foi o marco inicial da carreira de Marinês na indústria fonográfica. Neste ano, ela entrou no estúdio para gravar o seu primeiro LP, *Vamos Xaxar*, com a Sinter, como cantora independente. Porém o diretor da empresa, Luiz Bitencourt, ao fazer o convite a Marinês, exigiu o repertório do LP integralmente de João do Vale<sup>18</sup>. O compositor preparou oito músicas com melodias e ritmos para todos os gostos: quadrilha, baião, coco, xote e xaxado.

Marinês entrou no estúdio com Abdias na sanfona, Cacau no zabumba e ela própria no triângulo, além do acompanhamento do conjunto regional do maestro Altamiro Carrilho, nesse LP. O carro chefe na preferência popular foi o xote *Peba na pimenta* (João do Vale, José Batista e Adelino Ribeiro – 1957) e, em segundo plano, o baião *Pisa na fulô* (Silveira Jr, Ernesto Pires e João do Vale – 1957). De início a Sinter prensou 400 mil cópias e depois mais 300 mil, que também se esgotaram nas lojas (MOYSÉS, 1997, p. 6).

Após a gravação do seu primeiro LP e o seu sucesso de vendagem, estourando nas paradas de sucesso do Nordeste, os convites para apresentações de “Marinês e sua Gente”, fora do Rio de Janeiro, começaram a surgir. Marinês iniciou uma turnê pelo Estado da Bahia, região Nordeste, e seguiu por Maceió, Recife, Caruaru, Petrolina, Crato, Fortaleza, encerrando-a na cidade de Campina Grande.

O ano de 1957 foi de fundamental importância para a carreira profissional da artista, pois já nesse primeiro ano de atividade, como cantora autônoma, Marinês ganhou o Troféu Euterpe, no Rio de Janeiro, como a melhor cantora de música regional, homenagem que se repetiu em 1958<sup>19</sup> (MOYSÉS, 1997, p. 6).

No ano seguinte, “Marinês e sua Gente” participaram do filme *Rico ri à toa*, da Brasil Vita Filmes, onde estiveram presentes num quadro musical intitulado *Peba na Pimenta*, ao lado de Oscarito e Grande Otelo, entre outros artistas do cinema

---

<sup>18</sup> João Batista do Vale, mais conhecido como João do Vale, nasceu em Pedreiras, no Estado do Maranhão, no dia 11 de outubro de 1934 e morreu no dia 6 de dezembro de 1996. Foi músico, cantor e compositor e suas principais composições são: *Carcará*, *Peba na pimenta* e *Pisa na fulô*

<sup>19</sup> Uma promoção do jornalista Claribalde Passos, do *Jornal Correio da Manhã*, em colaboração com a biblioteca municipal

nacional. Neste ano, Marinês gravou um disco em 78 RPM pela Sinter, com as músicas *Aquarela nordestina* e *Saudade de Campina Grande*, composições de Rosil Cavalcanti (1958); *Menina nova* e *Perigo de morte* (Gordurinha e Wilson de Moraes – 1958).

Devido ao grande sucesso de Marinês, as gravadoras começam a se interessar pela artista e em 1959, após o lançamento do LP *Aquarela Nordestina*, pela Sinter, cuja faixa *Saudade de Campina* revelou-se como carro chefe do disco, a RCA Victor contratou Marinês como sua cantora exclusiva. Foram sete anos sucessivos de 1960 a 1966. Depois da RCA Victor, Marinês gravou pela CBS entre 1967 a 1982; em seguida passou para a Poligram (1983) e retornou à RCA Victor permanecendo de 1986 a 1987. No ano seguinte, gravou pela Continental (1988) e, após quatro anos fora dos estúdios fez um disco com a Line Studio (1992).

Quando estava morando em Fortaleza, também gravou pela Som Zoom (1995). Marinês chegou a fazer trabalho com a Copacabana em 1999, na BMG Brasil entre 1999 a 2002. Já o Pró-Áudio foi responsável pelo seu último trabalho, em 2007, o CD *Ontem, Hoje e Sempre*. Mesmo estando com a CBS, no ano de 1967, a RCA lançou a coletânea *O Melhor de Marinês*.

*Marinês e sua Gente* foi o primeiro disco da cantora lançado pela RCA Victor, em 1960. Como aconteceu no início do ano, alcançou grande sucesso no período junino, com destaque para as canções *Trem da central*, coco rojão de autoria de Mary Monteiro e Gordurinha (1960); *A banda do Zé*, ritmo de quadrilha dos compositores Adelino Rivera e Antônio Barros (1960); o xote *viúva nova* (Reynaldo Costa e Juvenal Lopes – 1960); *Chegou São João*, polca de Zé Dantas e Joaquim Lima (1960).

Na seqüência, veio a gravação *O Nordeste e seus Ritmos* (1961), com a explosão nas paradas de sucesso do coco *Cadê o peba* (Zédantas – 1961) e *Marinheiro* (Motivo Popular e Onildo Almeida – 1961). Mas a presença de Marinês na RCA era uma festa musical que se renovava a cada ano, a cada novo LP gravado e por isso o disco *Outra vez Marinês* (1962) foi mais uma obra bem acabada para os fãs da música nordestina. “Chegou quente com a marcha de roda *Siriri, sirirá* (Onildo Almeida – 1962); o xote *Maria Chiquinha* (Geysa Bôscoli e Guilherme Figueiredo – 1962) e ainda *Corina* (Zédantas – 1962)” (MOYSÉS, 1996, p.6).

Outro LP com músicas de grande sucesso nos festejos juninos no interior do Nordeste destacamos *Coisas do Norte*, que trouxe entre as mais tocadas as marchas *Balancero da usina* (João do Vale e Abdias Filho – 1963); *Pisei no liro* (Juvenal Lopes – 1963). Na seqüência, *Siu, Siu, Siu*, estourou nas paradas de sucesso com o baião *Meu mulatão* (Antônio Barros – 1964) e a marcha *Siu, siu, siu* (Onildo Almeida – 1964); e o disco *Maria Coisa*, ainda pela RCA, com a marcha *Meu benzinho* (Onildo Almeida – 1965) e o xote *Maria Coisa* (Sebastião Rodrigues e João do Vale – 1965)

O último disco de Marinês nessa sua primeira fase na RCA Victor foi *Meu Benzim*, gravado em 1966. O xote *Meu benzim* (Luiz Guimarães – 1966) e a marcha *Minha açucena* (Onildo Almeida – 1966) deram o tom especial ao sucesso do disco. Segundo Moysés (1996, p. 6), desde que Marinês começou a gravar que a direção da CBS tentava fazer contrato com a cantora, porém já tinha perdido a oportunidade, por duas vezes, para as suas concorrentes – primeiro a Sinter e depois a RCA.

A estréia da cantora na gravadora CBS aconteceu em 1967, com o LP *Marinês*, que contava com quatro composições de Gilberto Gil em parceria com outros autores que mais tarde se denominariam tropicalistas<sup>20</sup>. São elas *Aboio e Viramundo* (Capinan e Gilberto Gil – 1967); *Procissão* (Gilberto Gil – 1967); *Vento de maio* (Gilberto Gil e Torquato Neto – 1967). Com a letra de Mutirão (1967), outro compositor incluído no disco foi Sérgio Ricardo, compositor e cantor paulista que fez, em parceria com o cineasta baiano Glauber Rocha, a trilha sonora do longa metragem *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Outras músicas que marcaram a estréia foram: *Eu chego lá* (Abel Silva e João do Vale – 1967) e *Triste despedida* (Geraldo Nunes e João Silva – 1967). No LP seguinte, *Mandacaru* a faixa destaque foi *Urubu tá com raiva do boi*. Segundo a própria Marinês, essa composição era de protesto, pois Geraldo Nunes, o letrista, era contra o governo da época (MOYSÉS, 1997, p.6). A letra diz :

*Deduração, o cara louco que dançou com tudo/ Entregação do dedo de veludo, com quem não tenho grandes ligações/ Urubu tá com raiva do boi/ e eu já sei que ele tem razão/ é e que o urubu não*

---

<sup>20</sup> O tropicalismo surgiu no Brasil no final da década de 1960 e seu marco inicial foi o Festival de Música Popular, realizado em 1967, pela TV Record. Movimento inovou ao mesclar aspectos tradicionais da cultura nacional e possibilitar um sincretismo entre vários estilos musicais como, por exemplo: rock, bossa nova, baião, samba, bolero, entre outros ritmos.

*pode devorar o boi/ todo dia chora, toda dia chora.* (Geraldo Nunes e Venâncio – *Urubu tá com raiva do boi* – 1968).

No LP do ano seguinte, *Vamos Rodar a Roda*, Marinês regravou as músicas *Juazeiro e Qui nem jiló*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga (1969); *Baião granfino* (Marcos Valentim e Luiz Gonzaga – 1969). Foi mais uma produção de sucesso na carreira da cantora e como podemos observar tem três composições de Luiz Gonzaga, o seu “mestre”. A letra de *Baião granfino* conta a inclusão do ritmo no mercado de Rio de Janeiro e São Paulo, porém que está longe do sertão. A sua gravação aconteceu já no final da época considerada o declínio do baião no centro urbano.

#### 2.4.2 – Nordestina, mas com um repertório eclético

Os anos de 1970 ouviram a forrozeira pela primeira vez no LP da CBS, *Sonhando com meu Bem*, gravado no clima de euforia do tricampeonato de futebol do Brasil. Neste LP, ela gravou dois forrós de Dominginhos, em parceria com a cantora Anastácia: *Um mundo de amor* e *De amor eu morrerei*, mas, conforme Moysés, (1997, p. 6), este disco demorou a sair devido aos compromissos de Marinês com shows, que de certa forma prejudicaram as gravações em estúdio. As outras faixas de destaque ficaram com as composições de Antônio Barros: *Vai meu baião*, *Quadrilha do amor* e *Coração sofredor* (1970).

*Na Peneira do Amor* é o LP lançado em 1971. A obra afirma cada vez mais a parceria de “Marinês e sua Gente” com o poeta e compositor de forró Antônio Barros<sup>21</sup>, com maior destaque para as marchas. Sua média de colaboração é de pelo menos quatro músicas por LP de Marinês, porém neste tem seis letras: *O que será de nós*, *Amor sem fim*, *Desse jeito não dá pé*, *Nosso amor foi uma aposta*, *Me deixe na lama* e *Amor que nasceu* (1971). Em *Na Peneira do Amor*, ainda destaca-se *Bem melhor é brincar*, de Lindu, sanfoneiro do Trio Nordestino, e do sambista de Salvador, Zé Pretinho da Bahia.

---

<sup>21</sup> O cantor e compositor Antônio Barros nasceu na cidade de Queimadas, no Estado da Paraíba, sendo considerado por muitos artistas o “Pelé da música nordestina”. Ao lado da esposa Cecéu, com quem faz parceria, tem mais de 700 composições gravadas por trios, sanfoneiros e artistas de destaque, como Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, “Trio Nordestino”, Genival Lacerda, Marinês e Elba Ramalho.

Depois desse, veio o LP *Canção da Fé* e o xaxado deu as cartas novamente. *Sem vergonha* (Antônio Carlos e Jocaí – 1972), já gravada pela banda “Os Incríveis”, ganhou interpretação de Marinês e foi bem executada no São João do mesmo ano. Nesse trabalho, Marinês fez duas homenagens: a primeira ao famoso escultor, Mestre Vitalino, na faixa *Vitalino* (Onildo Almeida – 1972) e a *Campina Grande* (José Orlando – 1972), terra que também a consagrou como artista. O Mestre Vitalino foi um artesão ceramista pernambucano, conhecido por retratar em seus bonecos de barro a cultura do povo nordestino. É com frequência mencionado por Marinês, em suas músicas, a exemplo deste trecho sobre o forró: *Tem a bênção do meu rei Luiz Gonzaga / A forma do barro que deu Vitalino* (Marinês e Nino – *Cidadã do mundo* – 1995).

O LP *Só pra Machucar*, de 1973, apresenta alguns clássicos do seu repertório, como *Bananeira mangará*, de Janduhy Filizola (1973), regravada depois por Rui Maurity; *Eu quero um xodó* e *Matando na unha*, *É tempo de voltar* e *Cheguei pra ficar*, colaborações de Dominginhos e Anastácia (1973). Porém, como carro-chefe veio *Meu cariri* (Rosil Cavalcanti e Dilú Melo – 1973), uma das canções dedicadas ao Nordeste, que representa a situação da região na época da seca. No próximo LP, finalmente, a cantora alcança o reconhecimento, ganhando seu primeiro disco de ouro com *A Dama do Nordeste* (1974). Foi a partir deste momento que a cantora fez um álbum de perfil mais eclético e o público, não só de forró, pode apreciar sua desenvoltura em outros estilos, explorados nos tempos dos alto-falantes em Campina Grande, em que cantava choros e boleros.

Marinês fugindo um pouco do seu tradicionalismo nordestino, incluiu nesse disco, todo o sentimentalismo de Pixinguinha e João de Barro, com a canção *Carinhoso; o Amor morreu e Janaína*, de Dominginhos e Anastácia; *Flor de laranjeira* de Marinês; *Sá dona*, de Roberto Gomes e Roberto Araújo; *Romaria*, de Piska; *Chore e namore*, de Pedro Paulo e Othon Russo; *Não vou me conformar*, de Carmelo Costa e Marinês. (MOYSÉS, 16 mar 1997, p. 6)

Após esse disco com repertório mais eclético, no ano seguinte a CBS lançou *A Volta da Cangaceira* (1975). Enfatizamos que, em meados dos anos 1970, o carimbó, representante da música paraense, ganhou seus meses de fama no cenário nacional, popularizado fora da região Norte pelo cantor Pinduca. Assim, ritmos típicos da região amazônica ganharam o gosto do público. Marinês, que já

tinha familiaridade com o ritmo vizinho, gravou o *Carimbó do marajó* (Aluízio e Toninha – 1975). O povo gostou e a música estourou. No embalo do suíngue nortista, seu LP de 1976, *Nordeste Valente*, incluiu mais duas músicas deste gênero: *Carimbó da vovó sinhá* e *No laço do carimbó* (Naldo Aguiar – 1976). Vejamos o que escreveu o compositor Ernesto Escudeiro sobre este lançamento:

Marinês é aquela estrela cuja luminosidade chama imediatamente a nossa atenção, seja pela versatilidade, pela sua simpatia e popularidade. Marinês, pelo que me consta, não é somente a intérprete das coisas nordestinas, mas sim do Brasil todo. Já deu provas num programa de televisão de sentir-se muito à vontade cantando em inglês. Esta é a verdadeira arte do canto. Cantar sem preconceitos de ritmo ou idioma. Nesse LP Marinês diz do Nordeste atual, valente, ousado, com vontade de vencer. Gravou o gostoso ritmo do carimbó, que tem um sabor centroamericano e que na atualidade o alegre povo do Norte, que tudo recebe de braços abertos, também aceitou e com ele ficou. (fala de Ernesto Escudeiro apresentada por MOYSÉS, 16 mar 1997, p. 6)

Nesta época, a cantora separou-se de seu marido Abdias, mas não do sanfoneiro. Abdias e Marinês continuaram amigos e o instrumentista ainda ajudava nos arranjos e a gravar seus discos. Marcos Farias, “Marquinhos”, aos 10 anos substituiu o pai, pois já era uma revelação no acordeon. Conforme relata Moysés (1997, p. 6), entre a separação do casal e a inclusão de Marquinhos, em definitivo, no grupo “Marinês e sua Gente”, trabalharam no trio inicialmente o sanfoneiro Dominginhos e, na seqüência, Genário. Após a entrada de Marquinhos para o trio, Marinês continuou trabalhando nas gravações de estúdio com os sanfoneiros: Abdias, Chiquinho e Dominginhos. Neste mesmo ano, a cantora lançou *Meu Cariri*, que foi sucesso de vendas no mercado.

O sucesso da cantora continuou e, após quatro anos de ter sido premiada com seu primeiro disco de ouro, Marinês teve mais uma conquista com *Baloiando* (1977). Neste LP, gravou *Chico tuiu* e *Cantando feito cigarra*, do poeta Vital Farias (1977). Outras faixas que puxaram as vendas do disco foram *Coqueiro seco*, *Esquinado*, e *Baloiando*, todas de Tarcísio Capistrano (1977). Vejamos o que disse a cantora:

Baloiando foi um disco que, desde a seleção das melodias, me dava a impressão de que ia acontecer devagar. Entretanto o público não comungou com o meu pensamento e o disco pipocou nas paradas de



sucesso e vendeu como banana (fala de Marinês apresentada por MOYSÉS, 30 de maio 1997, p. 6).

Após esse sucesso, no ano seguinte foi a vez de *Cantando pra Valer*, que entrou com a faixa *Por debaixo dos panos* (Cecéu – 1978), sucesso anos depois na voz de Ney Matogrosso e que já tinha sido gravada em 1973 pelo grupo Os Três do Nordeste. Ainda da compositora, o LP *tem Palavras ao vento, Botão de rosa, Divergência e Amor decente* (Cecéu – 1978). Tarcisio Capistrano participou com as músicas *Esse boi não tá com nada, Pimentão não, Lenda de São João e Coco da Maria* (1978). Já Anastácia e Dominginhos, com *Jeito estranho de amar* (1978).

*Atendendo ao meu Povo*, lançado em 1979, deu sequência ao sucesso obtido anteriormente. Para este disco, seu filho – o também sanfoneiro Marcos Farias – compôs quatro músicas: *Vou levando a vida*, com parceria de D. Matias; *Um vento que passou*, com Anastácia; *Não teve fim e volte logo amor*, com Genário (1979). No final da década de 1970, o Rio de Janeiro, cidade onde Marinês morava, tinha sido “invadido” novamente pela música nordestina, dando popularidade a muitos intérpretes. Os artistas mais conhecidos residiam no Jardim Palmares, zona oeste da cidade, inclusive Marinês, que saiu de Bonsucesso para o Jardim Palmares.

#### 2.4.3 – “Rainha do xaxado” ganha terceiro disco de ouro

A década de 1980 para Marinês iniciou-se com um sucesso que nem ela imaginava. *Bate coração*, composição de Cecéu que batiza o novo disco estourou independentemente do velho esquema musical restrito ao São João, sendo responsável pelo terceiro disco de ouro da artista. Como já mencionado, o primeiro disco de ouro foi *A Dama do Nordeste* e o segundo *Baloiando*. *Bate Coração* foi o primeiro LP de Marinês, em 23 anos de carreira fonográfica, em que uma música sua foi a primeira do lado A. O xote *Só gosto de tudo grande*, registrada em nome de Adolpho de Carvalho e Adélio Silva (1980).

Esse disco foi um sucesso extraordinário. Desde que definimos as melodias desse trabalho, que sentia que algo de positivo ali estava presente. Foi um trabalho muito gostoso e gratificante que elaboramos em *Bate Coração*, e graças ao Senhor, ele foi disco de ouro. (fala de Marinês apresentada por MOYSÉS, 30 mar 1997, p. 6)

Na seqüência de grandes sucessos da cantora, para suceder o disco de ouro, nada mais oportuno que *Estaca Nova*, com músicas ratificando o talento da artista e que fez mais um tributo ao seu compadre e padrinho, Luiz Gonzaga, na regravação de *O fole roncou* (Nelson Valença e Luiz Gonzaga – 1981). Dentre outras composições de sucesso: *Marica de Maricá* (Zé Pretinho da Bahia – 1981), *Siriri, sirirá* (Onildo Almeida – 1981) e *Balancero da usina* (João do Vale – 1981).

*Desabafo* foi o lançamento do ano de 1982, sem nenhum sucesso a acrescentar na carreira da forrozeira pernambucana. O destaque foi a regravação de *Forró do beliscão* (João do Vale e Ary Monteiro - 1982), gravado pela primeira vez pelo cantor e ator Ivon Curi, em meados da década de 1950. Neste ano, Marinês participou do LP *Força Verde*, de Zé Ramalho, um dos novos artistas do Nordeste, que utilizou a música da região aliada a outras influências. Ela cantou com Ramalho em *Banquete de signos*. O disco de 1983 chama-se *Só o Amor Ilumina*. Parece até título de disco evangélico, mas tem forró dos bons: *Mulher de sanfoneiro*, do compositor João Silva (1983) e *Coração de cetim* (Glorinha Gadelha – 1983) que ainda hoje embalam pares nas festas de São João.

Após três anos sem gravar, atuando só nas festas juninas, Marinês retornou com *Tô chegando*, em 1986, produzido pela RCA, em que ela cantou com diversos artistas. Gilberto Gil participou de duas músicas, *Doida por folia* e *Quatro cravos*, de Jarbas Mariz e Cátia de França, outros dois que cresceram ouvindo Marinês. Também merecem destaque as participações de Luiz Gonzaga, na faixa *Tá virando emprego* (João Silva e Luiz Gonzaga – 1986), Dominginhos e Nando Cordel, com a música *Bom mesmo é vadiar* (Dominginhos e Nando Cordel – 1986). Outro nome que apareceu ao lado de Marinês foi o pernambucano Jorge de Altinho, cantor cujos discos e shows alcançaram na época sucesso junto às platéias. Ele cantou com Marinês a música *Jeito manhoso* (Nando Cordel – 1986).

Em 1987, Marinês gravou um disco em que os temas românticos predominaram. *Balaio da Paixão*, 32º LP da cantora, assumiu uma nova postura dentro do conjunto da sua obra, pois ela introduziu uma proposta de modernização na instrumentação, mostrando que pode haver parceria da sanfona com as guitarras, os metais e os baixos, sem fugir das tradições. O sucesso do LP é *Tô doida prá provar do teu amor* (Nando Cordel – 1987). O disco teve grande sucesso foi destaque na mídia.

Por enquanto, depois de um mês nas lojas e mesmo enfrentando a crise econômica, o disco é um dos sucessos da RCA, e a faixa –Tô doida prá provar do teu amor – já ganhou as paradas de sucessos do Norte e Nordeste... fala a cantora: Procurei fazer uma coisa mais moderna, com muitos metais, arranjos quentes, bem ao gosto do povão. Os arranjos são do meu filho Marquinhos. Tive a felicidade de escolher um repertório onde transparece o romantismo. É isso que o povo quer ouvir, escutar, músicas simples e diretas, falando de temas casuais, como o amor e a solidão. (trecho de reportagem no *Diário do Nordeste*, em 4 maio 1987, apresentado por MOYSÉS, 13 abr 1997, p.6)

A compositora Cecéu também emplacou três sucessos neste disco. As letras *Balaio da paixão*, nome do LP, *Forró pé de chinelo* e *Chamego na farinha* (1987). As outras músicas de maior sucesso foram *Feitiço* (Jorge de Altinho – 1987), *Danação de gamação* (Chico Xavier e João Silva – 1987), *Fulô de goiabeira* (Liane - Anastácia – 1987). No ano seguinte, Marinês gravou as músicas *Cometa do amor* (Carlos Pita – 1988), *Colcha de cetim* (Pinto do Acordeon – 1988) e *Sobe poeira* (Vicente de Oliveira - Domingos Nogueira – 1988), destaques do LP *Feito com Amor*, gravado pela Continental.

No ano seguinte, Marinês não lançou nenhum disco, e até o ano de 2007 deixou de gravar com frequência. Porém, ainda seguindo Luiz Gonzaga, em 1989 decidiu fazer uma excursão pela França, mas antes continuou divulgando o LP lançado pela Continental. A excursão de Marinês teve repercussão na mídia, como podemos observar no trecho a seguir:

Marinês, a rainha da música nordestina, estará em setembro viajando para Paris, apresentando-se no Olympia, em noite especial para a crítica, jornalistas e socialites, num show tipicamente brasileiro, seguindo depois para uma turnê por dez universidades de Toulouse. A apresentação do show – *Feito com Amor* – faz parte das comemorações do oitavo ano de sucesso do projeto França-Brasil, que tem levado grandes nomes da MPB ao Velho Mundo, para apresentarem sua arte. O projeto já mostrou Ivone Lara, Amelinha, Betina Arão, Jane Duboc, João Bosco, Guadalupe, Dominginhos e Fagner. (trecho de reportagem no jornal *Última Hora*, 21 abr 1989, apresentado por MOYSÉS, 13 abr 1997, p.6)

Ao retornar da excursão, aos poucos Marinês começou a se afastar do palco e, em 1991, seguiu para a religião evangélica. Na época, comentou-se na imprensa de Campina Grande que a cantora estava decidida a renunciar à carreira profissional da música popular. Porém, era só especulação, já que Marinês passou poucos

meses na igreja evangélica. A explicação é simples: [...] “estava sendo pressionada por alguns evangélicos... eu não podia servir a dois senhores... que eu tinha que servir a um só... que eu não podia ficar cantando para o mundo” (fala de Marinês apresentada por MOYSÉS, 20 abr 1997, p. 6). A cantora acrescenta que a responsabilidade de continuar o trabalho de seguidora do “Rei do Baião” foi Deus que lhe deu, de modo que não poderia deixar de cantar para o mundo, porque recebeu a missão de alegrar o povo.

#### 2.4.4 – Marinês: últimos trabalhos e o adeus ao Nordeste

Fazendo shows pelo Nordeste e morando em Campina Grande desde 1990, Marinês voltou ao rádio em 1992, desta vez na Campina Grande FM<sup>22</sup>, atendendo ao convite de Hilton Motta para comandar aos sábados o programa Marinês e sua Gente, sempre a partir das 18 horas. Era um programa de música popular brasileira, com mais ênfase na canção regional nordestina, apresentando também entrevistas. A estréia do programa aconteceu no dia 7 de março de 1992, mas devidos aos compromissos da cantora ficou apenas quatro meses no ar.

Após sair do rádio, Marinês lançou o disco *Canta Brasil* – produção de Marcos Farias, “Marquinhos”, pela Line Studio. Não foi um trabalho de muito sucesso e trouxe músicas já gravadas, como *Campina Grande* (José Orlando – 1972), *Um mundo de amor* (1970) e *Cheguei pra ficar* (1973), composições de Dominginhos e Anastácia. Além de *O nome disso é paz* (René Bittencourt e Francisco Xavier – 1970) e *Recordação* (Reinaldo Costa – 1973). Teve ainda *Sanfona culpada* (Antônio Barros e Céceu – 1992), *Pra incendiar seu coração* (Moraes Moreira e Patinhos – 1992), *Riacho vadio* (Petrúcio Amorim – 1992) e *Feira de mangaio* (Sivuca e Glória Gadelha - 1992).

Longe dos estúdios, depois de três anos Marinês voltou a gravar. Desta vez a cantora foi convidada pelo selo Som Zoom, de Fortaleza, para a gravação do CD *Marinês – Cidadã do Mundo*, em 1995. A banda de acompanhamento das 16 faixas foi Mastruz com Leite, cujo sucesso *Meu vaqueiro meu peão* (Rita de Cássia – 1995) ganhou registro na voz da veterana forrozeira. Dentre as faixas de destaque,

<sup>22</sup> Fundada pelo jornalista Hilton Motta em 21 de outubro de 1978, a Campina FM 93.1 foi a pioneira em FM no Estado da Paraíba e a segunda na região Nordeste.

estão os forrós *Cidadã do mundo*, composição de Marinês e Nino (1995), e *Lambeu, colou* (1995), parceria de dois dos seus maiores colaboradores, Antônio Barros e Cecéu.

Em 1999, recebeu uma homenagem: *Marinês e sua Gente – 50 anos de forró*, CD lançado pela BMG Brasil produzido por Elba Ramalho, que convocou outros 13 artistas para cantar com a “Rainha do Xaxado”. A idéia surgiu depois que Elba chamou Marinês para cantar com ela no show de promoção do seu CD de forrós, *Flor da Paraíba*. O disco em homenagem a Marinês foi produzido pelo diretor artístico da gravadora (BMG), Jorge Davidson, em parceria com Elba Ramalho.

Dentre as 17 músicas do CD – que traz um texto de Gilberto Gil – grava com os novos talentos do “Mestre Ambrósio”, presente na inédita *Coco da mãe do mar* (Siba e Lenine – 1999), cantada com Lenine. Com Elba, divide os vocais em *Forró das cumadres* (João Silva – 1999). Com Genival Lacerda, gravou *Forró do beliscão* (Ary Monteiro, Leôncio e João do Vale – 1999). Além destes, participaram também Alceu Valença, Dominginhos, Margareth Menezes, Geraldo Azevedo e Nando Cordel. Neste mesmo ano, a gravadora Copacabana lançou a coletânea *Raízes Nordestinas*. Entre os sucessos regravados estão *Bate coração* (Céceu - 1980), *O Fole roncou* (Nelson Valença e Luiz Gonzaga – 1981), *Só gosto de tudo grande* (Adolpho de Carvalho e Adélio da Silva – 1980), *Peba na pimenta* (José Batista, João do Vale e Adelino Ribeiro – 1957) e *Por debaixo dos panos* (Céceu – 1978).

Conforme observamos a partir do banco de dados da cantora (ver anexo A), nas décadas de 1990 e 2000, Marinês gravou menos que no início da carreira. Ela continuava, porém, a fazer shows nos estados do Nordeste, principalmente nos festejos juninos de Campina Grande, Caruru e Aracaju.

Ainda pela BMG, lançou dois CD's. *Eu Só quero um forró (2000)* que, entre as 14 regravações, apresentou os sucessos *Tô doida pra provar o teu amor* (Nando Cordel), gravada anteriormente no LP *Balaio da Paixão, em 1987*; *Tá virando emprego* (João Silva e Luiz Gonzaga), gravada em *Tô Chegando*, de 1986, e *Coco da mãe do mar* (Siba e Lenine), em *Marinês e sua Gente – 50 anos de forró* de 1999. O segundo foi a coletânea *20 super sucessos de Marinês (2002)*, com as músicas *Janaína* (Dominginhos e Anastácia) e *Romaria* (Piska), gravadas no primeiro disco de ouro *A Dama do Nordeste* (1974), e a música *Matuto* (Onildo Almeida), gravação do disco *Mandacaru*, de 1968.

No ano de 2003, Marinês fez uma cirurgia do coração, porém com 45 dias lançou o CD Independente *Cantando com o Coração – Marinês e sua Gente*, gravado no Studio Laenkasa, no Distrito Federal. São 12 canções, entre elas a de maior sucesso: *Calango da lacraia* (Luiz Gonzaga e J. Portela), *Fazendo o ferro derreter, Tareco e mariola e Tá no sangue e no suor* (Petrúcio Amorim), *Eu vi sim* (Dominguinhos e Anástacia) e *Guerra e paz* (Antônio Barros).

É difícil falar da emoção de gravar esse CD. [...]. Quero dizer que nesta ocasião eu estava há [sic] 45 dias de uma cirurgia no coração – duas mamas e uma safena – e que graças a Deus e a sabedoria dos médicos estou bem, trabalhando e com vida (fala de Marinês apresentada no encarte do CD *Cantando com o Coração – 2003*)

Esse CD foi pouco explorado pela mídia. Mas, logo em seguida, Marinês começa a fazer um trabalho que seria a concretização de um sonho: gravar um CD com a Orquestra Sinfônica da Paraíba. “Mais que um sonho, seria também uma homenagem a essa terra que adotei como ninho, porém sem nunca esquecer o outro lado da Serra da Paquivira” (RIBEIRO, 2005, p. 7). A gravação aconteceu em dezembro de 2004, no Cine Bangüê, no Espaço Cultural da Paraíba, em João Pessoa.

No ano seguinte, Noaldo Ribeiro lançou o álbum *Marinês canta a Paraíba*, que conta um pouco da carreira artística da cantora, acompanhado pelo CD com as músicas gravadas no show com a sinfônica, além de depoimentos dos cantores Dominguinhos, Fagner, Flávio José, Belchior, Tânia Alves e Elba Ramalho. As músicas, todas regravações, são: *Aquarela nordestina* (Rosil Cavalcanti), *Campina Grande* (José Orlando), *Meu cariri* (Rosil Cavalcanti e Dilú Melo), *Saudade de Campina Grande* (Rosil Cavalcanti e Maria das Neves Coura Cavalcanti), *Meu sublime torrão* (Genival Macedo) e *Asa branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Por ter sido produzido com apoio do FIC Augusto dos Anjos<sup>23</sup>, e não ter sido comercializado, não incluímos esse CD na discografia e no banco de dados da cantora Marinês, elaborados para a pesquisa.

O último trabalho de Marinês saiu dois anos depois. O CD *Ontem, Hoje e Sempre* (2007) trazendo quatro composições de Cecéu: *Desabado, Não cheguei pro*

<sup>23</sup>A lei estadual Augusto dos Anjos, nº 7.516, de 24 de dezembro de 2003, dispõe sobre a criação do fundo de incentivo à cultura e pretende estimular a formação artística e cultural no Estado da Paraíba, além de preservar e difundir o patrimônio histórico, artístico e cultural.

*seu nariz, Divergência e Tema do júizo final*; três canções de João do Vale: *Pisa na fulô, Maria Coisa e Carcará*; além das regravações *Sinhinho do amor* (Niquinho), *Meu cariri* (Rosil Cavalcanti e Dilú Melo), *Corina* (Zé Dantas), *Carinhoso* (Pixinguinha e Braguinha), *Ladeira do penar* (Dominguinhos/ Anastácia), *Mestre mundo* (Julinho do Acordeon), *Cerca velha* (Janduy (Filizola) e *O Nordeste precisa de paz* (DR). Outro projeto de Marinês, segundo o filho Marcos Farias<sup>24</sup>, seria gravar um disco com vários ritmos, entres eles o carimbó, explorado no disco *A Volta da Cangaceira* (1975) e *Nordeste Valente* (1976).

Marinês não teve muito tempo para explorar o CD, gravado no estúdio Pró-Áudio, pois no dia 14 de maio de 2007, aos 71 anos de idade, morreu vítima de um Acidente Vascular Cerebral (AVC) hemorrágico, no Hospital Real Português, em Recife/Pernambuco. A cantora estava internada desde o dia 5 do mesmo mês, na Unidade de Terapia Intensiva (UTI), em consequência do primeiro AVC, sofrido quando agendava shows para o São João na cidade de Caruaru/ Pernambuco. Marinês era safenada, tinha diabetes e, no final de 2006, sofreu isquemia cerebral.

No velório, artistas e amigos que compareceram ao Teatro Municipal Severino Cabral, em Campina Grande, fizeram homenagens e destacaram a cantora como um exemplo a ser seguido pelas novas gerações, conforme apresentaremos nos depoimentos abaixo. A fidelidade à cultura nordestina foi a marca de Marinês e, para músicos e colegas, esse e outros valores da “Rainha do Xaxado” devem ser seguidos, pois Marinês fez da voz um instrumento da cultura nordestina e ajudou a defender e divulgar o forró. Vejamos este depoimento:

Desde quando o forró começou Marinês defendeu essa bandeira. Na verdade a bandeira do forró rasgou um pouquinho, mas com certeza nós temos muitas Marinês que vão continuar sua luta e nosso forró não vai cair. Marinês foi uma guerreira que enfrentou muitas dificuldades, mas não deixou nada abalar seu coração. Sua voz a cada dia ficava mais forte, mais linda. (depoimento do músico Sirano – *Diário da Borborema*, 16 maio 2007, p. C2)

Para outros artistas, Marinês é uma referência indiscutível da música nordestina, pois nos seus discos cantava canções com conteúdo e tinha uma voz singular e inconfundível. Fez escola e admiradores durante toda a sua carreira,

---

<sup>24</sup> A cantora Marinês tinha outro filho, Celson Othon, com quem morava no bairro do Alto Branco, em Campina Grande, que também participava de algumas apresentações de Marinês e Sua Gente.

sendo reconhecida como símbolo da região, tendo desbravado o Brasil divulgando a sua cultura<sup>25</sup>. Biliu de Campina, que junto com a cantora difundiu o forró tradicional, acredita que sempre vão existir nomes para defender a cultura do Nordeste, seguindo os passos de Marinês, Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Ele acrescenta que:

[...] enquanto Jackson do Pandeiro foi tachado por Dominginhos como sanfona de boca, na minha opinião, Marinês foi uma orquestra inteira. Em toda a história da cultura popular, se não constar Marinês não está completa. (depoimento do músico Biliu de Campina – *Diário da Borborema*, 16 maio 2007, p. C2)

Concordamos com os depoimentos dos músicos Sirano e Biliu de Campina: Marinês ajudou a divulgar a cultura do Nordeste e deve ser fonte de inspiração para novos artistas. Desta forma, o trabalho que semeou em relação à música nordestina terá continuidade e não ficará no esquecimento da indústria fonográfica e da mídia, tornando sua obra imortalizada como a de Luiz Gonzaga.

No decorrer das leituras para a elaboração do capítulo II, percebemos várias ligações entre Marinês e Luiz Gonzaga. Os cantores são pernambucanos, começaram a carreira no rádio – em programas de calouros e depois como apresentadores –, entraram na indústria fonográfica com o mesmo estilo de música, divulgando a cultura nordestina através dos ritmos, das letras das canções e do uso de indumentárias representativas da região.

Depois de apresentar algumas informações sobre a vida da cantora e a música nordestina no mercado nacional, o próximo passo será mostrar aos leitores as análises das músicas selecionadas para a pesquisa, procurando responder ao questionamento proposto no trabalho: *Como o Nordeste é representado nas letras das músicas interpretadas pela cantora Marinês.*

---

<sup>25</sup> Em 2007, ano da morte de Marinês, a cantora tinha show agendado no Parque do Povo, dentro da programação do Maior São João do Mundo, em Campina Grande – 2 de junho – e nesta data aconteceu um tributo à artista, comandado pelos filhos Marcos Farias e Celson Othon. A Prefeitura Municipal também fez uma homenagem ao criar o “Espaço Marinês”, no Centro de Cultura e Tradições Nordestinas, instalado no Parque Evaldo Cruz, durante os festejos juninos, mostrando um pouco da obra da cantora.



### CAPÍTULO III

## O NORDESTE CANTADO POR MARINÊS

Ao ouvirmos uma canção, segundo Monteiro (2005, p. 43), abrimos nossa percepção para os diversos elementos que a compõem: melodia, ritmo, harmonia, instrumentos usados (arranjo ou orquestração), o uso da voz do cantor ou cantores que a interpretam, a letra da música e a sonoridade das palavras. Mas, apesar de sentirmos a canção popular como texto único, ela é, como a própria palavra “texto” sugere, o entrelaçamento de diferentes elementos: letra, melodia, ritmo e intensidade. As letras das canções da música brasileira popular são construídas em forma de poesia, traduzindo valores e acontecimentos em palavras, símbolos e representações sociais.

Sabemos que a contribuição nordestina para a cultura está presente em várias manifestações, a exemplo do artesanato, do teatro, do cinema e da literatura. No entanto, é na expressão musical, objeto desta pesquisa, que a diversidade é mais ampla, formando um caldeirão musical de ritmos, danças e sons que expressa sentimentos, aspirações, sonhos e desejos.

É necessário ressaltar que, embora a análise reporte-se ao conteúdo expresso pelas letras das músicas interpretadas por Marinês, o reconhecimento e a significação desses poemas estão associados à interpretação da artista. Faz parte da interpretação de Marinês todo um conjunto de símbolos e sons que transmitem ao ouvinte a proximidade com o viver na região Nordeste. Como vimos no capítulo anterior, nos shows pelo Brasil, ela assumiu uma identidade regional, adotando nas suas apresentações o tradicional chapéu e a jaqueta de couro, transformando-se em símbolo de cantora de forró do Nordeste.

As histórias vividas pela cantora, as interjeições próprias da região, os sotaques e a dança também são incorporados em todo o seu repertório. Com base no pressuposto de que a obra do artista tem vinculações com o seu meio, podemos dizer que as músicas cantadas por Marinês apresentam um recorte do Nordeste, com seus mais variados temas. No entanto, para o desenvolvimento da análise das letras, partimos do seguinte questionamento: *Como o Nordeste é representado nas letras das músicas interpretadas por Marinês?*

Para a composição do *corpus* a ser analisado, selecionamos as músicas mais gravadas pela artista durante sua carreira, entre os anos de 1957 a 2007, que aparecem no mínimo duas vezes em discos diferentes e identificamos 130 de 559 catalogadas em 62 discos. Buscamos principalmente as canções cujas letras falam do Nordeste, enfocando seguintes aspectos: práticas culturais; representação do cenário da seca, relações entre os seres vivos e a natureza; identidade nordestina. Deste modo, foram escolhidas 21 letras de músicas, além da canção *Cidadã do mundo*, que fala um pouco da vida artística de Marinês – embora esta última não se enquadre no critério das mais gravadas pela artista. Lembramos que as canções do *álbum Marinês canta a Paraíba*, gravadas com a Orquestra Sinfônica em 2005, não fazem parte da seleção, por se tratar de um projeto pessoal e que não teve circulação no mercado fonográfico, sendo apenas comercializado em poucas livrarias e durante alguns shows.

### **3.1 – Marinês e as práticas culturais nordestinas**

Com o objetivo de possibilitar uma melhor compreensão de cada categoria, em razão da diversidade de representações percebidas e analisadas nas músicas, apresentamos separadamente, começando pelas práticas culturais do Nordeste, especialmente a dança do xaxado, gênero bastante divulgado por Marinês e que lhe rendeu o título de “Rainha do Xaxado”, pelo qual ficou conhecida dentro e fora do país. Entre as músicas<sup>26</sup> referentes à dança, escolhemos *Xaxado da Paraíba* (1957), *Rainha do xaxado* (1964), *Assim nasceu o xaxado* (1967) e *Atendendo ao meu povo* (1979), porém, é preciso justificar que a temática sobre a dança reaparece depois em outros momentos de sua carreira.

#### *3.1.1 – O xaxado e a sua rainha*

Segundo Cascudo (1962, p. 786), existe registro da dança xaxado no Nordeste do Brasil desde o começo do século XX. O ritmo originário do sertão de

---

<sup>26</sup> Para destacar o material analisado, as letras das músicas serão citadas em itálico, sempre com seus compositores, a indicação do título da música e o ano da primeira gravação por Marinês.

Pernambuco e divulgado até regiões da Bahia pelo cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, conhecido por “Lampião” e integrantes do seu bando, foi por muito tempo exclusivamente masculino, até porque naquela época não havia mulheres no cangaço. Mas Lampião não foi o inventor da dança (que já era conhecida no sertão e agreste pernambucanos desde 1922), apenas seu divulgador. Originalmente, a estrutura básica do passo do xaxado é a seguinte: o dançarino avança o pé direito em três e quatro movimentos laterais e puxa o pé esquerdo, num rápido e deslizado sapateado. A dança não tinha acompanhamento instrumental e os dançarinos apenas repetiam, em uníssono, a quadra e o refrão, segurando os rifles, durante o movimento, como se fossem suas damas.

De acordo com Cascudo (1962, p. 787), na década de 1930, o xaxado estava popularizado e, depois de 1935, figurava nos programas radiofônicos espalhando-se por todo o Nordeste. Posteriormente, o ritmo ganhou acompanhamento musical – zabumba, pífano, triângulo, sanfona – e as mulheres começaram a participar da dança. Nessa trilha podemos incluir a cantora Marinês, principalmente após o surgimento do grupo “Marinês e sua Gente” (1957), formado por Marinês (vocal e triângulo), Abdias de Taperoá (sanfona) e Cacau (zabumba). A partir daí, a cantora se transformou numa representante do gênero e assumiu essa identidade nas músicas interpretadas, como podemos observar na letra de *Xaxado da Paraíba*, na qual, além de ensinar passos da dança típica do Nordeste, convidando o público, ela expressa o auto-reconhecimento como a “Rainha do Xaxado”:

*Minha gente eu vou dançar xaxado da Paraíba / Com a saia lá em  
riba para quem quiser oiá / Eu convido a todo mundo pra comigo  
xaxá [...] / Preste a atenção à dança do xaxado / Fique abismado pra  
ver como é / A ginga do corpo de lado pra lado / O bambolear na  
batida do pé / É assim seu moço que vivo dançando / Dançando  
tocando o que é meu agrado / Por isso eu digo que da Paraíba / **Eu  
sou a rainha fiel do xaxado.** (Reynaldo Costa e Juvenal Lopes –  
*Xaxado da Paraíba* – 1957) – grifos nossos*

A inclusão dos instrumentos (zabumba, pífano, triângulo, sanfona) ao ritmo caracterizou ainda mais a dança como regional, típica do sertão nordestino, a exemplo do baião. A estilização do gênero resultou, inclusive, na indumentária de alguns forrozeiros e de sua popularização. Marinês é um exemplo e divulgava muito o xaxado como sendo do Nordeste, seja através de indumentárias, da dança ou no

discurso, fazendo com que essa prática cultural fosse cada vez mais conhecida em outras regiões do país.

Nem sempre a incorporação de novos elementos leva à destruição de um sistema cultural. O povo tem se mostrado bastante hábil na tarefa de reelaboração do seu sistema cultural e também bastante zeloso de suas tradições. Na cultura do povo, tradicionalismo e criação não se opõem, andam de mãos dadas, e *um artista nunca é desvalorizado por incluir em suas obras elementos conhecidos e usados pela comunidade*. São exatamente aqueles elementos que garantem a participação do grupo por ocasião de sua apresentação. (FERRETI, 1988, p.111 – grifos nossos)

Porém, é na música *Atendendo ao meu povo* que a intérprete mostra justamente a junção da dança com os instrumentos que deram o novo estilo ao gênero musical, cantando a alegria do povo com sapateado no meio do salão. Nos versos, ela leva ao ouvinte a imagem de que está fora da sua terra natal e vai voltar às tradições para reviver o passado de muita alegria, além de agradecer o reinado.

*É xaxado no pé, é triangulo na mão / É o povo animado no meio do salão / Atendendo ao meu povo vou cantar o xaxado / Vou voltar às raízes, reviver o passado / Com a zabumba repicando e triângulo afamado / Sanfona castigando e no pé sapateado / Sanfona castigando, tome xaxado / O zabumba repicando e no pé sapateado / Agradeço ao meu povo o meu reinado / No repique do triângulo, tome xaxado.* (Tarcisio Capistrano – *Atendendo ao meu povo* – 1979)

Durante as entrevistas, a artista sempre falava de suas apresentações. A seguir um trecho da entrevista na revista eletrônica *Ritmo Melodia*, na qual Marinês destacou a sua maneira de cantar quando estava no palco: “Marinês artista sobe no palco como profissional e procuro fazer o melhor. É o marido que conheço, faço todos os carinhos possíveis tanto para quem está no palco comigo (músicos) quanto ao público que está me vendo” (fala de Marinês apresentada por BARBOSA, 2008).

Letra e música fazem parte da mesma realidade e são utilizadas na obra para expressar ou suscitar idéias e emoções. Como diz Ferreti (1988, p. 125), a mensagem é transmitida não apenas pelos versos que são cantados: “É reforçada pelos elementos musicais e complementada por uma série de recursos sonoros, que entram no disco e no show, e visuais, que aparecem nesta última forma de apresentação”. Ferreti destaca os gestos que acompanham o canto, a indumentária

do artista e o cenário. Encontramos todo esse conjunto nas apresentações de Marinês.

As músicas de Marinês também reforçam a origem da dança ligada diretamente ao cangaço, principalmente ao bando de Lampião, época em que alguns homens, por viverem sempre em batalhas, não andavam acompanhados de suas mulheres e dançavam só com o rifle. Sua forma de dançar arrastando as sandálias pelo chão e a batida da arma contra o solo são marcas do xaxado divulgado ainda hoje pelos grupos de danças, principalmente do Estado de Pernambuco, e cancioneiros do Nordeste.

Encontramos também nos versos a dança do sertão, que está na alma dos nordestinos, a exemplo do baião criado por Luiz Gonzaga e divulgado pelo país. Sobre o baião, Ferreti (1988, p.15) diz: “explorando o linguajar regional e arte do povo nordestino, aquela música [baião] tornou o Nordeste conhecido em todo o Brasil, chamando a atenção para seus problemas e despertando o interesse por suas tradições”. O mesmo aconteceu com a dança. Confira nos trechos abaixo da música *Assim nasceu o xaxado*:

*Ei xaxado nascesse no meu sertão / Na alma dos nordestinos /  
Como nasceu o baião / Nascesse das banduleiras / Alpargatas de  
cinturão / Nascesse das carabinas / Dos cabras de Lampião / Do  
que tem sorriso quente. (Onildo Almeida e Agripino Aroeira – Assim  
nasceu o xaxado –1967)*

Percebemos na estrofe como o xaxado, ao reencenar ritualmente o cangaço, utiliza a memória social para fortalecer a música como sendo do sertão e *dos “cabras de lampião”*, como alusão ao “cabra macho” – corajoso e valente – estereótipo que permeia as letras dos compositores de forró e as músicas cantadas por Marinês, tanto em relação ao homem quanto à mulher, como observaremos no item seguinte.

Para reforçar nosso comentário, citamos a expressão *“Paraíba masculina, mulher - mancho, sim, senhor”*, da letra da música *Paraíba*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1952), conhecida fora e dentro da região. Segundo Santos (2001, p. 65), a expressão “mulher-macho” da canção surgiu na Europa, no Século XIX, para depreciar a mulher independente, e foi reaproveitada pelos autores atribuindo-a ao Estado da Paraíba para reverenciar a forma corajosa como agiam seus representantes diante das alianças políticas que desencadearam a Revolução

de 1930. Assim “*Paraíba masculina*”, metaforicamente, refere-se ao suposto caráter atrevido e insistente dos políticos paraibanos.

### 3.1.2 – *Lampião e os estereótipos do nordestino*

Amado e odiado na região, a imagem de “Lampião” (Virgulino Ferreira da Silva), que nasceu em Serra Talhada, antiga Vila Bela, em Pernambuco, continua viva no imaginário popular. Em maio de 2008, por exemplo, a cidade de Serra Talhada abriu a programação comemorativa dos 70 anos da morte do seu filho famoso com a apresentação do Grupo de Xaxado “Cabras de Lampião” e estendeu suas apresentações a outras cidades do Vale do Pajeú, lembrando a história do seu “herói”. Marinês também contou, através da música, a morte deste mito do cangaço nordestino e de Maria Bonita, em *História de Lampião*, descrevendo que ele era o terror do sertão e andava com desordeiros, praticando crimes.

*No Nordeste do Brasil, quem não conhece já ouviu falar em  
Lampião/ Cabra macho sim senhor / Perverso e matador / Era o  
terror do sertão / Aonde ele passava / O povo se arretirava / Com  
medo de Lampião / Inté Maria Bonita foi morta no meio da grita do  
bando de Lampião [...] Morreu Lampião / Há paz no sertão. (Onildo  
Almeida – História de Lampião, 1962)*

Luiz Gonzaga apresentou outra visão sobre a história de Lampião, ao descrever a morte de Virgulino na música *Lampião falou* (Venâncio e Aparício Nascimento – 1981): “*O criminoso era eu e os santinhos me mataram/ o Lampião se apagou / outros Lampiões ficaram*”. Segundo a letra da música, “*o cangaço continua de gravata e jaquetão/ sem usar chapéu de couro/ de bacamarte na mão*”. Gonzaga deixou a advertência de que, enquanto houver fome e injustiça, a alma de Lampião permanecerá no Nordeste, abrindo espaço para a sobrevivência.

Sabemos que Lampião escreveu com sangue a sua história de líder do cangaço no Nordeste, mas, ainda assim, foi o “bandido” mais admirado do Brasil – considerado, por vezes, um nobre salteador – que gerou telenovelas, livros e filmes. Muitas destas obras dão glamour e misticismo a um herói-bandido: o livro *Cangaceiro*, a minissérie *Lampião e Maria Bonita*, de Nelson Xavier (1982); os filmes *o Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha (1969), *O*

*Cangaceiro*, de Lima Barreto (1953), *O Cangaceiro Trapalhão* (1983), *Baile Perfumado* (1997), *Canta Maria*, de José Wilker (2006), e a novela *Mandacaru* (1997)<sup>27</sup>.

Farias (2006, p. 186), em seu livro *O Sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*, mostra uma imagem do cangaceiro na literatura como representação da tradição nordestina, descrevendo que, tanto na obra de Franklin Távora (*O Cabeleira*), como em José Lins do Rego (*Pedra Bonita e Cangaceiros*), o interesse pela figura do cangaceiro surge no mesmo solo ideológico e cultural que informa suas concepções de espaço e de literatura regionais. Para Farias, o cangaceiro, como legendário da tradição cultural popular nordestina, constitui uma das expressões mais genuinamente regionais, representando, por extrapolação, o que o país tem de mais peculiar em suas tradições.

Em *O Cabeleira*, os protagonistas são modelos de virtude, heroísmo e patriotismo, parâmetro do que a civilização possui de mais positivo e salutar. Já em outros momentos surgem como figuras da marginalidade, de degradação moral e de barbárie, numa flagrante contradição entre o propósito consciente do romancista de legitimar o legado da tradição cultural popular do Nordeste como símbolo e expressão autêntica de nacionalidade e sua redução, no âmbito literário, à esfera marginal (FARIAS, 2006, p. 187-188).

Na obra de José Lins do Rego, os cangaceiros aparecem ora tematizados como vingador dos pobres e oprimidos, e num segundo momento, como “flagelo do sertão”, agindo contra pobres e ricos. Farias ainda referênciava ao “bandido social”, que promove saques, sendo que tal atitude representa uma tentativa de amenizar as injustiças, através do ato de tirar dos ricos – “governo e coronéis” – e dar aos pobres, numa representação do bandido nobre e justiceiro. Os homens que aderiram aos bandos são de situações diversas, fugindo das secas, da fome ou da polícia, vendo no cangaço um meio de sobrevivência.

Sabemos de antemão que os cangaceiros eram vistos de forma ambígua, entre heróis e bandidos, e segundo Farias (2006, p. 201) essa ambigüidade permeia a configuração do cangaço e se atualiza na representação da imagem física e social

---

<sup>27</sup> Texto baseado em informações de VOLPATTO, A era do cangaço. Disponível em: <<http://www.rosanevolpatto.trd.br/LENDALAMPIAO.html>>, acesso em 15 set, 2008.

do cangaceiro, no modo como este se insere no sistema sócio-econômico, nas relações que mantém com a comunidade em geral e com as diferentes formas de poder no meio rural (coronelismo e a polícia). A imagem vai sendo permeada por traços negativos e positivos, impossibilitando de imediato uma nítida distinção entre o que se aceita como “bom” e o que se condena como “mau”.

Como “foras da lei”, os cangaceiros eram considerados bandos armados, que atuavam no sertão nordestino promovendo saques a fazendas, atacando comboios e chegando a seqüestrar fazendeiros para obtenção de resgates. Aqueles que respeitavam e acatavam as ordens dos cangaceiros não sofriam; pelo contrário, eram muitas vezes ajudados pelo bando de “heróis”, agora identificados como “bons”. Esta atitude fez com que eles fossem respeitados e até mesmo admirados por parte da população da época. A partir do exposto, podemos dizer que o cangaço, no Nordeste, marcou a sociedade e funcionou também como elemento definidor de uma identidade. Assim, falar de Nordeste é também falar de cangaceiros.

Porém, a consequência dessa representação é que o nordestino passa a ser visto, em outras regiões, como um homem que tende à violência a qualquer hora e em qualquer lugar, ou seja, do cabra-macho e valente, como mostra a própria música *História de Lampião*. Vale ressaltar que a imagem do nordestino valente vem sendo desenhada por uma extensa produção cultural desde o começo do século XX. Segundo Albuquerque Júnior (2007, p. 109), “Por causa da figura do cangaceiro, o Nordeste e o nordestino ficaram marcados por esta aura e esta mística da violência e da agressividade, vistas como bárbaras ou semibárbaras”.

Esses estereótipos têm tendência a perdurar em palavras, *slogans* ou jargões. Eles aparecem mais adiante em *Rainha do xaxado*, reforçando a figura violenta do cangaço, as indumentárias que caracterizam o vaqueiro e os instrumentos que fazem o ritmo:

*Roupa de couro, chapéu de couro é vaqueiro / Espingarda, peixeira  
e punhal é cangaceiro / Sanfona, triângulo, zabumba é para xaxar /  
É para xaxar (Antônio Barros – Rainha do xaxado – 1962)*

Nara Limeira Santos, em sua dissertação de mestrado, *Mulher, sim senhor – um estudo sobre a representação feminina no forró*, defendida no ano de 2001, na



Universidade Federal da Paraíba (UFPB), fala sobre os estereótipos nordestinos na música *Rainha do xaxado*, porém não identifica e nem explora seus significados dentro e fora da região deixando uma grande lacuna no trabalho. Para Albuquerque Júnior (1999, p. 20), o discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo; é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica; é fruto de uma voz segura e auto-suficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro, em poucas palavras. E acrescenta esse autor:

O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo [...] É um olhar e uma fala produtiva, ele tem uma dimensão concreta, porque além de lançar mão de matérias e formas de expressão do sublunar, ele se materializa ao ser subjetivado por quem é estereotipado, ao criar uma realidade para o que toma como objeto. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 20)

No repertório de Marinês, vemos que um tema nunca é tratado em apenas uma canção, sendo freqüentemente retomado em outras. Na música *Matuto* (Onildo Almeida – 1968), encontramos: “*O cabra que vive como a enxada na mão / cabra do papo-amarelo, dos olhos de interícia / Só sabe o que é trabalho e desconhece a preguiça*”. Com essa música Marinês reforça ainda mais o estereótipo do homem trabalhador, porém apresenta uma imagem do corpo do nordestino, que não segue os padrões de beleza predominantes, elaborados por muitas narrativas na própria região. Vale ressaltar que o nordestino é sempre visto como de baixa estatura, de cabeça grande, trazendo no corpo o estigma de sua origem rural, as marcas deixadas por suas duras atividades de trabalho, ou como lembrou Marinês, “*papo-amarelo e olhos de interícia*”, porém trabalhador. Mais uma vez usamos, as palavras de Albuquerque Júnior (2007, p. 115), desfazendo essa simplificação: “há tipos para todos os gostos, até porque os nordestinos estão presentes e compõem a população de qualquer região do país, onde supostamente viveriam estes tipos mais belos de brasileiros”.

Encontramos ainda os estereótipos do homem trabalhador, na música *Saudade do Nordeste*; do pau-de-arara, em *Assim nasceu o xaxado*; o chapéu de couro e gibão, na música a *Volta do baião*. Os paus-de-arara (meio de transporte) foram bastante utilizados durante o êxodo de nordestinos para o Sudeste do país, mormente para o estado de São Paulo. Por extensão, o termo passou a designar, o

passageiro destes veículos e, de forma pejorativa, quem viajava neles, os nordestinos. “O estereótipo de ‘pau-de-arara’ surgiu a partir de elementos cenográficos e verbais que cristalizaram na indústria do entretenimento audiovisual, notadamente no cinema e na televisão, um tipo característico, também identificado como nortista, paraíba e baiano (AZEVEDO, 2007, p. 147). Estes estereótipos têm dado frutos no campo da produção simbólica, e as referências ao pobre esperto, ao sertanejo valente, às figuras nordestinas têm sido o berço para narrativas populares como: filmes, novelas, minisséries, livros, cordel e para a música. Tais narrativas quando falam da região, às vezes reproduzem um conjunto de estereótipos em relação à imagem do sertanejo, de uma pessoa magra, faminta, pedinte e atrasada. Poderíamos dizer, que a imagem do nordestino, em si, carrega a marca desses estereótipos.

Acreditamos que os estereótipos não possuem apenas uma conotação depreciativa, mas também servem como afirmação de que de alguém pertence a determinado lugar, a exemplo dos nordestinos Marinês e Luiz Gonzaga, que usavam o chapéu de couro nas apresentações, sendo considerados “O Rei do Baião” e a “Rainha do Xaxado”, respectivamente. Do mesmo modo, alguma prática cultural atua como referência ao Nordeste: *Sanfona triângulo, zabumba é para xaxar*. A forrozeira vestia-se com blusão de couro com uma cartucheira na cintura, revólver de lado, e na parte de frente um punhal, calçando sandálias de couro cru. Era a representação de uma verdadeira cangaceira.

São recorrentes, nas músicas analisadas, representações feitas dessa região e dos personagens que dela fazem parte, havendo uma predileção pelas imagens que remetem ao cangaço, à paisagem seca, dentre outras. Unindo-se a outras temáticas e fugindo até mesmo ao tempo dos fatos que nortearam também a caracterização do Nordeste e nordestino, é que o povo vira personagem e o espaço físico cenário, palco de denúncias e de afirmação das muitas facetas da região Nordeste.

### **3. 2 – Marinês e o diálogo com as festas e a cultura nordestina**

O repertório de Marinês é muito representativo em relação à cultura do Nordeste e traz uma visão otimista das tradições e costumes do povo. Fala do São

João e dos fogos, manifestações folclóricas durante o mês de junho, que buscam preservar marcas da cultura popular; das festas alegres, das comidas típicas da região e do divertimento do povo. Marinês ainda ousou e cantou versos maliciosos, recebendo inclusive críticas e até censura.

Em *Chegou o São João*, a cantora apresenta um momento de alegria da chegada da festa, fartura das comidas de milho da época (pamonha e canjica), do reencontro com os amigos em volta da fogueira e o momento de retornar à terra natal, uma prática cultural ainda em evidência por parte dos migrantes. A música explora o significado dos festejos do mês de junho que, no Nordeste, chegam a ter mais destaque do que datas como o Natal e Ano Novo, inclusive com a tradição de acender fogueira na véspera do dia 24 de junho (São João). É um momento em que as famílias se reúnem nas casas e nas fazendas para festejar, além de saborear os pratos à base de milho, dançar quadrilhas, soltar balões e rojões. Vejamos os trechos abaixo:

*Eita pessoá / Chegou São João / Vou me espaiá / Vou dá no pé pró meu Sertão/ Eu vou pra lá / brincá com Tonha / Com Zefa e Chico / Comer pamonha e canjica / Vou soltar ronqueira / Beber e dançar coco / Em volta da fogueira. (Zédantas<sup>28</sup> e Joaquim Lima – Chegou o São João –1960)*

O banquete associa-se organicamente a todas as imagens da festa popular, sendo uma peça integrada ao cenário das manifestações populares. No período da festa junina, o banquete tem o significado de alegria, de renovação, de agradecimento pela colheita, de modo que a boa mesa, o beber e o comer são expressões de celebração.

É importante destacar que, no contexto religioso, costuma-se acender a fogueira na véspera do dia 24 de junho, dedicado a São João (que leva o nome da festa), com referência à visita de Maria, mãe de Jesus, a sua prima Isabel, mãe de João Batista. Os santos juninos – Santo Antônio (dia 13) e São Pedro (dia 29) também são lembrados com o ritual de acender fogueiras e adivinhações. A fogueira é um dos símbolos tradicionais das festas juninas e também uma imagem instituída

---

<sup>28</sup> Segundo Ferreti (1988, p. 130), o repertório de Zédantas é muito rico em músicas de São João, época da colheita e de muita festa no sertão, quando ele podia voltar a sua terra natal, aproveitando as férias escolares. José de Souza Dantas Filho nasceu em Carnaíba – PE, localizada na microrregião do Sertão do Alto Pajeú, em 12 de fevereiro de 1921. Era considerado um estudioso da cultura sertaneja.

presente na memória das pessoas. Poderíamos dizer que, no Nordeste, acender fogueira constitui uma prática de sociabilidade das comunidades rurais e dos espaços urbanos, durante as comemorações da festa junina, como bem apresentou Marinês. Diz a lenda que:

[...] o costume de acender a fogueira no dia de São João se deve ao fato de Maria, mãe de Jesus, ter visitado sua prima Isabel, mãe de João Batista, nas proximidades do nascimento deste. Zacarias e Isabel nem esperavam mais ter filhos, pois já estavam em idade avançada, mas Deus lhes mandou um filho para preparar a vinda de Cristo. E este filho foi João Batista, que depois, nas águas do Rio Jordão, veio a batizar Jesus. (ALENCAR, 1994, p.8)

As festas são portadoras de valores significativos, tais como a alegria do convívio, de rever os amigos e voltar à terra, como ressaltou a cantora Marinês em *Chegou o São João*. É o lugar de produção de discursos e de significados; através dessas festas, são partilhadas experiências e memórias coletivas, vivências do passado e do presente, por meio das danças, músicas, comidas e brincadeiras. Para Bakhtin:

[...] as festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo, porque entre outras razões, nas suas diferentes fases históricas ligaram-se a períodos de crise, de mudanças na vida da natureza do homem e da sociedade. Os ciclos da natureza, a morte e o crescimento [...]. E são precisamente esses momentos nas formas concretas das diferentes festas que criam o clima típico da festa. (BAKHTIN, 1987, p. 8)

A partir do exposto, para a análise deste tema selecionamos, ainda, dois clássicos de Marinês que fizeram muito sucesso, além de gravados no seu primeiro LP *Vamos Xaxar*, pela Sinter (1957), nos quais ela fala das festas, da dança e das comidas: *Pisa na fulô* e *Peba na pimenta*. O carro chefe na preferência popular desse trabalho foi o xote *Peba na pimenta* e, em segundo plano, uma música que até hoje faz muito sucesso nos festejos juninos, o baião *Pisa na fulô*. “Para se ter uma idéia quanto à aceitação da nova artista, a gravadora Sinter prensou inicialmente 400 mil cópias do LP. Esgotaram rapidamente. A gravadora prensou mais 300 mil cópias, numa segunda etapa, e também esgotaram nas lojas” (MOYSÉS, 1997, p. 6).

### 3.2.1 – Festa, dança e malícia

A letra de *Peba na pimenta* conta a história de uma festa, em que “Seu Malaquias” ofereceu peba com pimenta aos convidados, entre eles Maria Benta, a quem garantiu que o tempero não ardia. A pimenta é o nome comum dado a vários tipos de condimentos culinários de sabor picante, presentes na culinária nordestina, e o tatu-peba (*Euphractus sexcinctus*) é um animal solitário, que ocupa campos, cerrados e bordas de floresta, onde escava túneis para se esconder. Segundo Santos (2001, p, 121), “o tatu-peba é um animal que penetra na terra em busca de alimento. Nessa característica de penetração, talvez, esteja a origem, de na cultura popular, afirmar-se que a carne do peba produz efeitos afrodisíacos”. Para uma melhor compreensão do sentido da malícia, vamos apresentar a letra da música sem cortes, seguida dos comentários:

*Seu Malaquias preparou / Cinco peba na pimenta / Só do povo de Campina / Seu Malaquias convidou mais de quarenta / Entre todos os convidados / Pra comer peba foi também Maria Benta/Benta foi logo dizendo / Se ardê, num quero não / Seu Malaquias então lhe disse / Pode comê sem susto/Pimentão não arde não/ Benta começou a comê /A pimenta era da braba/ Danou-se a ardê /Ela chorava, se maldizia / Se eu soubesse, desse peba não comia / Ai, ai, ai seu Malaquias / Ai, ai, você disse que não ardia/ Ai, ai, tá ardendo pra daná / Ai, ai, tá me dando uma agonia / Ai, ai, que tá bom eu sei que tá / Ai, ai, mas tá fazendo uma agonia / Depois houve arrasta-pé / O forró tava esquentando / O sanfoneiro então me disse / Tem gente aí que tá dançando soluçando / Procurei pra ver quem era / Pois não era Benta / Que inda estava reclamando? (João do Vale, José Batista e Adelino Ribeira – Peba na pimenta – 1957)*

O clima da festa é apresentado em tom malicioso e as repetições dos versos “*Ai, ai, ai seu Malaquias / Você disse que não ardia/ aí, ai, que tá bom eu sei que tá / Mas tá me dando uma agonia*” conotam a sexualidade e o prazer sexual. Sobre os nomes de Maria Benta e Malaquias, Santos (2001, p. 124), em sua análise de *Peba na pimenta*, observa que “na canção, a escolha dos nomes não é casual. Subverte a idéia das personagens bíblicas, recriando-as, de certo modo, satirizando-as”. Cabe lembrar, que no ano de 1957, quando do seu lançamento, a letra provocou polêmica com a Igreja e, apesar das campanhas desenvolvidas em Salvador (Bahia), onde os padres conclamavam fiéis a quebrar o disco, porque entendiam que a música era

um atentado à moral e os bons costumes, *Peba na pimenta* começou a estourar nas paradas de sucesso e conquistou o Nordeste.

A música *Peba na pimenta* questiona os dogmas religiosos que apontam a sexualidade como tabu, coisa proibida, e até nega os seus fundamentos científicos, usando de artifício metafórico para tratá-la de forma lúdica. Com a continua repetição do refrão, em vez do caráter de confraternização que a festa propunha inicialmente, o que parece ficar mais ressaltada é a descoberta da malícia que teima em soar através da voz de Benta: ai, ai, ai Seu Malaquias". (SANTOS, 2001, p. 124)

Marinês foi uma das primeiras no forró a enveredar pelo duplo sentido, principalmente nas músicas que falam das festas. Ela vai contando a história, introduzindo as personagens, dando espaço a cada uma delas. Mas fica difícil até imaginar qual a posição da Igreja hoje em relação às músicas de duplo sentido e a pornografia que invadiu o mercado fonográfico desde a década de 1990, inclusive nos próprios nomes das bandas de forró eletrônico.

Também de João do Vale, Marinês fez sucesso com *Pisa na fulô*. O compositor caprichava no tom malicioso de suas músicas, sempre com duplo sentido, que agradavam e comungavam com o jeito brincalhão e gozador do carioca. Sobre a letra dessa música, gravada pela primeira vez por Ivon Curi, também em 1957 (selo da RCA – Victor), João do Vale diz:

Fiz *Pisa na fulô* aqui no Rio mesmo. Eu é que simulei a dança, para contar uma história, para contar o que eu queria contar. Tive de dizer que era uma dança. É um xote, mas cada um gravou de um jeito. (entrevista com João do Vale apresentada por PASCHOAL, 2002, p. 52)

Novamente, verificamos o acontecimento dentro de um ambiente de festa. *Pisa na fulô* é o relato de uma festa, na Rua da Golada, na cidade de Pedreiras, no Estado do Maranhão, onde só tocava *Pisa na fulô* e, de idosos aos mais jovens, o ritmo teve aceitação, e até mesmo o tocador pediu para ser substituído e dispensou o cachê. A letra também divulgou para o mundo a naturalidade de João do Vale. Mais uma vez, a alegria das festas, a participação dos casais e a sensualidade estão presentes nas letras das músicas cantadas por Marinês.

*Eu vi menina que nem tinha doze anos / Agarrar seu par e também sair dançando / Sastifeita, dizendo: "Meu amor, /Ai, como é gostoso / Pisa na fulô / Inté vovó garrou na mão de vovô / Vambora meu veinho, Pisa na fulô. (Silveira Jr- Ernesto Pires e João do Vale, Pisa na fulô –1957)*

Sabemos que a festa é o cenário onde as pessoas se divertem e dançam forró, tradição principalmente do Nordeste e, nesta letra, a dança é apresentada também em tom malicioso, com gracejos, como constatamos no verso “*Meu amor, ai como é gostoso*”. As colocações de Santos sobre o forró também são pertinentes neste momento: “traço marcante da cultura nordestina, a dança do forró é desempenhada aos pares que se movimentam, aleatoriamente pelo salão, de acordo com o ritmo, num bailado típico que carrega a malícia do povo nordestino” (SANTOS, 2001, p. 51). Esses traços são também apresentados em *Pisa na Fulô*. Outro destaque é que, da menina-moça à vovó, todas envolvidas pelo ritmo caem na dança com o seu par até a madrugada e são as protagonistas, responsáveis por atrair a atenção dos homens para a dança.

Diferente de *Peba na pimenta*, a música não foi censurada pela igreja e teve muita aceitação do público no Nordeste e fora da região. Lembramos que, nesta época, as músicas de João do Vale eram sinônimos de sucessos, e ele mesmo admitiu. “Minhas músicas foram sucessos de 54 a 64, mais ou menos, quando Jackson do Pandeiro também tava em forma. O repertório de Marinês era quase todo meu. Tem elepê da Marinês que tem dez músicas minhas” (entrevista de João Vale apresentada por PASCHOAL, 2002, p. 54).

Anos mais tarde, Marinês ainda ousava cantar músicas maliciosas, como *Só gosto de tudo grande* (1980). Composição de sua autoria, mas que ela não assinou, e no disco aparecem os autores Adolpho de Carvalho e Adélio Silva<sup>29</sup>. A letra usa da repetição de consoantes iguais de forma criativa, dando ênfase ao duplo sentido: gordo, gostoso e grande.

*Na minha casa comida só faço muita / com a sala e cozinha / mandei fazer tudo grande / [...] Fiz uma festa e muita gente se espantou / com o peru no meio da mesa, gordo, gostoso e grande. (Adolpho de Carvalho e Adélio Silva – Só gosto de tudo grande – 1980)*

<sup>29</sup> Conforme entrevista com a cantora Marinês, em junho de 2006, no Teatro Rosil Cavacanti, no II Seminário dos Festejos Juninos no Contexto da Folkcomunicação.

As letras de duplo sentido gravadas por Marinês tinham muito mais malícia na forma como ela interpretava. Talvez o público ainda desconheça, mas esta música refere-se à construção de uma casa de Marinês no Jardim Palmares, no Rio de Janeiro, onde os nordestinos moravam na época do boom da música nordestina no Sudeste. Foi a própria Marinês que dirigiu a construção da nova residência, que de tão grande despertou a curiosidade dos vizinhos e, como resposta, ela compôs e gravou *Só gosto de tudo grande*. Lembra também de Campina Grande, cidade onde foi criada e deu os primeiros passos na vida artística, e que diversas vezes escolheu para morar, reconhecendo-se como nordestina.

*A minha mãe escolheu pra me criar/ me levou pra uma cidade com o nome Campina Grande/ [...] Na minha terra botei gente para correr/meio-quilo de mulher/ que só gosta de tudo grande. (Adolpho de Carvalho e Adélio Silva – Só gosto de tudo grande – 1980)*

Ainda encontramos nos versos a identificação da cantora Marinês como mulher que carrega o estereótipo de forte e valente: “*Botei gente para correr*”. Lembramos que estereótipos e malícia são recorrentes nas letras analisadas, pois encontramos, em “*O fole roncou*”, alguns dos recursos já observados:

*O fole roncou no alto da serra / Cabroeira da minha terra Subiu a ladeira e foi brincar / [...] Naquela noite me grudei com Juventina / E o suspiro da menina era de arrepiar / Baião bonito tão gostoso e alcoviteiro / Que apagou o candeeiro pro forró se animar / Naquela noite eu fugi com Juventina / Quem mandou a concertina / Meu juízo revirar / Eu sei que morro de bala de carabina / Mas o amor da Juventina me dá forças pra brigar. (Nelson Valença - Luiz Gonzaga – O fole roncou – 1981)*

Identificamos na letra, ainda, referência aos instrumentos musicais (fole e concertina), característicos dos forrós e que anunciam a festa e exercem influência sobre a atitude do público, que passa a se animar. Na letra da música *O fole roncou*, o ritmo da festa é o baião, que desperta a malícia dos casais, que fogem do salão, e mostra ainda a valentia do nordestino, pronto para brigar pelo amor da moça, cenas comuns no Nordeste em dia de festa. A canção descreve o cenário da festa, em tom malicioso, a exemplo do que vimos nas letras de *Peba na pimenta* e *Pisa na fulô*.

A idéia de forró é também associada ao amor, ao desejo e à proximidade dos corpos dos parceiros da dança: “*Naquela noite me grudei com Juventina*”. Segundo



Zédantas, “o sensualismo é uma marca da alma do povo nordestino, expressa no seu folclore. E longe de ser imoral, é um sinal de normalidade e uma garantia em termos de preservação da espécie” (apud FERRETI, 1988, p. 134). Sob esse ponto de vista, concordamos com Zédantas, no que concerne à representação do Nordeste, por meio do sensualismo expresso na música regional e tão presente nas letras da discografia da cantora Marinês.

Em se tratando da sensualidade e malícia encontradas nas festas do Nordeste, podemos citar também *Tá virando emprego*, música interpretada por Marinês e Luiz Gonzaga, mostrando a interação por meio do diálogo entre os dois intérpretes. Ambos usam uma linguagem espontânea, na qual o tema apresentado faz com que o público sinta o envolvimento com o forró, xote e baião, ritmos que representam a música nordestina e a intimidade que surge entre homem e mulher a partir da dança. Isso pode ser visto em:

*Andam dizendo que nosso chamego / Nego tá virando emprego,  
nego falam pra danar / Tem nada não mulher, se avexe não / Isso é  
para quem canta forró, xote e baião [...] Eita troço bom, homem e  
mulher no forró com acordeon / He, ré, ré nada melhor, bem  
agarrado e lambuzado é que forró / Eita troço bom, homem e  
mulher no forró com acordeom / He, ré, ré nada melhor, bem  
agarrado e lambuzado é que forró. (João Silva e Luiz Gonzaga – Tá  
virando emprego – 1986)*

Além dos ritmos nordestinos referidos na letra, o gracejo e a irreverência que descrevem um momento festivo são apresentados no diálogo, nas repetições dos versos e trocadilhos, usados como recursos para dar duplo sentido à música. Segundo Santos (2001, p. 120), “através do modo simples de abordar, com leveza, os mais variados temas, os compositores utilizam os recursos da oralidade, como trocadilho, repetição de refrão, que transforma a compreensão em duplo sentido e ampliam, portanto, seu campo semântico”. Os versos abaixo, por exemplo, mostram o entrelaçamento entre festas, sedução e sensualidade, fazendo uso do trocadilho.

*Comadre tais sentindo o que eu tou? Acho que tou / Tais sentido o  
quê? uns troço / Vamos ajuntar? juntar o quê? os troços homem / O  
que você tá doida? tou, tou doidinha pelo forró / Comadre como é  
que, você gosta mais do forró / É desse jeitinho assim, agarradinho,  
xamegadinho, apertadinho, fungadinho / E você? / Muito diferente  
comadre, lambuzado, lambuzadinho, safadinho, arretadinho / Sem*

*ar condicionado e o suor escorregando na regada do espinhaço.*  
(João Silva e Luiz Gonzaga, *Tá virando emprego* – 1986)

Nesta letra, Marinês e Luiz Gonzaga mostram como é dançar forró, envolvendo os gêneros homem e mulher no ambiente da festa, que permanecem latentes através dos gestos sensuais da dança. Mas, buscando perceber a dimensão atribuída à dança, destaca-se o aparecimento da mulher nordestina, que a depender da leitura, desvendará a representação feminina “*doidinha pelo forró*”.

Observamos ainda, na composição, o jogo de palavras significantes com o real movimento da dança reforçando a simbiose entre festa e os desejos do casal, tratado no diálogo com a referência ao “compadre – comadre”, uma extensão de laço familiar bem característico do Nordeste. Fazendo uma abordagem mais além, o sentido do forró como trabalho, citamos o próprio ‘Rei do Baião’ e a ‘Rainha do Xaxado’, que ganharam projeção com esses estereótipos e garantiram a sobrevivência através da música.

### 3.2.2 – Retratando o falar nordestino

Do ponto de vista lingüístico, Marinês também incluiu nas canções a linguagem do nordestino, sua forma de falar, as palavras não conhecidas pelos letrados, seu vocabulário ausente dos dicionários e suas construções frasais desconsideradas pelas gramáticas.

Mas a linguagem utilizada nas músicas é traço identitário que caracteriza o falar dos nordestinos e ajuda a reconhecer a região. Assim, consciente ou inconscientemente, essas músicas acabam favorecendo o reforço da estereotipia em torno do homem nordestino, reafirmando a sua condição de excluídos da escola, ou seja, do processo intelectual e cultural. Vejamos alguns trechos das letras das músicas de Marinês que tratam desta temática: “*Quede o verde que havia nas Campinas*”; (D. Martins – *E a seca continua* – 1958); “*Vou me espaiá*” (Zédantas e Joaquim Lima – *Chegou o São João* – 1960); “*Inté Maria Bonita*” (Onildo Almeida – *História de lampião* – 1960); “*Adispois que a asa branca*” e “*Com os oi que chora muito*” (Antônio Barros – *Depois da asa branca* – 1960).

Observe-se nestas frases a utilização da linguagem coloquial, simples, cotidiana, que remete para a condição sócio-econômica do homem do campo. Exemplos: a utilização do “quede” ao invés de “cadê”; “espaiá”, substituindo “espalhar”; “oi”, no lugar de “olhos”; “inté”, em vez de “até”; e “adispois”, por “depois”. Todas essas palavras e expressões caracterizam o falar nordestino e delimitam o espaço enunciativo: o universo regional sertanejo. Mas, como diz Albuquerque Júnior:

Não se pode reduzir as formas de falar da região ao vocabulário fruto do analfabetismo da maioria das pessoas pertencentes às camadas populares, principalmente até os anos de 70 do século passado, e que vão ser consagrada, por exemplos, pelas composições de Luiz Gonzaga. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 119)

Concordamos com o ponto de vista de Albuquerque Júnior, pois algumas letras interpretadas por Marinês reafirmam esse modo de ver o nordestino, sempre distante da escola e analfabeto, reforçando uma visão equivocada da região, que é diversa em suas práticas culturais. A carreira artística de Marinês divulga o Nordeste nos lares e ambientes de grandes centros, resultando numa visão da sociedade nordestina e de sua cultura, e este referencial da linguagem leva este cenário negativo a quem não conhece a região. A partir desta discussão, lembramos que as letras contribuem para mostrar o Nordeste e a relação entre o indivíduo e o seu meio, aspecto que será aprofundado a seguir, com a religiosidade e o diálogo com o ecológico.

### **3.3 – Marinês canta a seca no Nordeste**

A música tornou-se instrumento de expressão romântica, política, sexual e religiosa, elementos fundamentais da vida humana. Essa característica significativa está presente em algumas composições de Marinês, como pretendemos apresentar nesta análise. O ponto de partida da leitura religiosa empreendida é justamente o reconhecimento da capacidade da poesia de desvelar o que está além do texto: a fé religiosa dos nordestinos representada nas composições. “É na poesia que a revelação metafórica se encontra com a revelação teológica e se confundem. Noutras palavras, Deus só é possível nos textos escritos, graças à poesia. Ou como

diz Adélia Prado, a poesia é exatamente o rastro de Deus nas coisas” (SILVA, 2004, p. 75).

Apresentamos neste item apenas um recorte da representação do Nordeste, leia-se a fé em Deus para resolver os problemas da seca e da migração, que pode ser estudada com mais profundidade nas letras das músicas interpretadas por Marinês, e a relação com a natureza, que, segundo Ferreti (1988, p.128), é muito freqüente na literatura oral nordestina, bastando lembrar as histórias “do tempo em que os bichos falavam”, que serviram de inspiração a Zédantas em “*Siri jogando bola*” (1956).

### 3.3.1 – A religiosidade popular nordestina

Entre as músicas mais destacadas em termos de religiosidade está *Meu cariri*, considerada um dos maiores sucessos da artista e apontada como “hino do Nordeste”. Esta canção é símbolo da lamentação do Nordeste, refletindo o medo e a tristeza da seca, simbolizada pela mudança do juriti, a morte da macambira e do xique-xique, de acordo com a sabedoria popular. Representa a associação entre a seca, migração e a religião, fazendo uma alusão a Deus para que mande chuva para o cariri. Para Marinês, a música significava o que Asa branca representava para Luiz Gonzaga, sendo cantada em todos os seus shows a pedido do público e continua até hoje sendo uma referência da carreira da artista.

*No Meu cariri / Quando a chuva não vem / Não fica lá ninguém /  
Somente Deus ajuda / Se não vier do céu / Chuva que nos acuda  
[...] Se meu Deus der um jeito / De chover todo ano / Se acaba o  
desengano / o meu viver lá é certo (Rosil Cavalcanti e Dilú Melo –  
Meu cariri – 1973)*

As estrofes de *Meu cariri* representam dois momentos distintos do drama nordestino. No primeiro momento, a migração causada pela seca, a insegurança com relação ao destino e a esperança da proteção divina: “*Quando a chuva não vem / Não fica lá ninguém, somente Deus ajuda*”; e no segundo momento, a permanência no Cariri: “*O meu viver lá é certo*”, recorrendo a Deus, que escute o nordestino e faça chover na região; ou seja, o retirante vive a esperança de não ter seca e

continuar na sua terra, considerada um paraíso. A religiosidade tem um significado próprio, pois está associada a uma proteção divina, que, atendendo ao pedido do nordestino, agirá contra as devastações causadas pela seca. “Os sertanejos devotam mais atenção a Deus e às interdições e dogmas que lhe sustentam, do que propriamente às atividades da igreja, aos santos e padres” (GOMES, 1998, p. 127).

Na letra de *Meu cariri*, observamos que existe como constância a intensidade do estado passional do enunciador e tudo ocorre como se ele observasse o resultado da atuação da seca que invade seu território, devasta seus bens e retira sua condição de vida. Como alternativa, ele recorre a Deus e vai construindo uma aproximação com a religião, pois, do mesmo modo que o homem nordestino busca respaldo para aliviar as amarguras do seu sofrimento, também agradece, em tempo de colheita, o que da terra recebe. É importante ressaltar que, embora o sujeito encontre-se arraigado à própria terra nas estrofes iniciais, no entanto, já não se conta com seus dons positivos: tudo é devastado pela atuação da seca.

Ao aproximar-se de Deus, seja de uma forma ou de outra, o nordestino vai construindo sua religiosidade e dando espaço a sua memória religiosa que é cultivada por práticas culturais responsáveis pela perpetuação desses traços. Conforme Silva (2004, p. 54-55), se atentarmos bem para os mais diversos fenômenos culturais, perceberemos que, em todas as épocas – desde a domesticação do fogo, as sepulturas, as pinturas rupestres, os mitos e ritos dos povos nômades e a crença na existência de outra vida; a domesticação das plantas alimentares, os mitos de origem, os espaços sagrados e a mitologias da idade do ferro; da revolução industrial, passando pelas grandes descobertas científicas, a conquista dos espaços cósmicos, da cibernética e da informática, até os nossos dias – o fenômeno religioso marca sua presença.

A temática da seca sempre esteve presente nas letras das músicas interpretados pela “Rainha do Xaxado”. Em 1960, em *Marinês e sua Gente*, disco gravado pela RCA, a cantora volta ao tema fazendo uma ligação com *Asa branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira – 1947) ao interpretar *Depois da asa branca*. Ela canta a desvatação, decorrente da seca, mas o homem é forte e continua na região, esperando a ajuda de Deus, e não faz como a asa branca que partiu. É uma representação da fé nordestina em Deus e reforça a ligação com o estilo de Luiz Gonzaga.

*Depois que a asa branca / Arribou do meu sertão / Nunca mais que teve chuva / Nunca mais se ouviu o ronco do trovão / Juriti cantava forte / Nunca mais se ouviu cantar / O destino traz a sorte / Juriti bem pra longe pode avoar [...] Eu não fiz como a asa branca / Continuo a trabalhar / Sempre, sempre espero a chuva até um dia Deus me ajudar. (Antônio Barros – Depois da asa branca –1960)*

O texto inicia-se descrevendo, de forma plástica, o cenário da paisagem do sertão após a falta de chuva, pois quando não há estação chuvosa, a região perde a beleza da mata, os pássaros vão embora e o açude seca. Retrata também a visão da situação sócio-econômica em que foi colocado o homem do Nordeste, por consequência da seca. O cantar normalmente é expressão de quem está alegre, mas nesse texto o juriti – um pássaro que frequenta os fundos de quintais e as roças nas fazendas do interior e tem canto agradável e nostálgico – está em silêncio. Voar é símbolo de liberdade, como fez a asa branca e também pode fazer o juriti, diferente do homem, que está preso a terra à espera da ajuda de Deus. A seca é tratada de forma conformista – “o destino traz a sorte” – ou seja, no imaginário tudo depende de Deus. Nas palavras de Gomes, em seu estudo que analisa o imaginário social da seca, com base no depoimento de informantes:

Tem-se assim um *Deus*, figura central dominadora, nesse imaginário religioso, que funda a esperança, funda a coragem de viver e recobre a noção de justiça e de verdade em pilares rígidos e inflexíveis, balizadores da vida em sociedade. Não é um *Deus* que funda, é o imaginário social, cujos atores sociais, nas suas relações com o símbolo instituído, manifesta-as, torna-as apreensíveis como símbolo, como mito, como representação. *Deus*, no contexto do estudo, apareceu como o inspirador de confiança e da justificativa de que a vida vale a pena. Em torno dele e em seu nome instituiu-se a retórica da filosofia da esperança ou do esperar. (GOMES, 1998, p. 126-127)

Historicamente, o sertanejo convive com a falta d'água e sofre consequências marcantes, que reforçam a imagem do homem nordestino carente, sofredor, trabalhador e sobretudo corajoso, em busca de sua sobrevivência. Essa representação dos nordestinos é construída principalmente através da literatura e da música, que reproduz este cenário, porque nela está a “voz” do homem nordestino com gritos do abandono, da migração, da seca e da fé em Deus. É a crença em um Deus vivo responsável pela “divina providência”.

Embora não faça parte de nosso *corpus*, por não se enquadrar nas mais gravadas, vale lembrar que na música *Asa branca* (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira –1947), que também foi interpretada por Marinês nos seus shows e gravada na discografia – livro *Marinês canta a Paraíba* (RIBEIRO, 2005), o nordestino, diante dos problemas causados pela estiagem, considera que a falta de chuva na sua região é, acima de tudo, um castigo de Deus –“*Por que tamanha judiação*” – reforçando o sentido da penitência e da súplica. Assim, o texto reproduz o discurso religioso, sempre presente no contexto do sertão nordestino, onde o povo atribui o castigo da seca às penalidades de Deus, que é, segundo a visão da Igreja, aquele que castiga. As canções abordam a mesma temática e retratam também a luta do bem (Deus), contra o mal (seca). Deus é força e esperança, e o mal, a devastação que ocorre na região. Como lembra Gomes, o Deus Sertanejo assumiu uma representação “autoritária e punitiva”, assemelhando-se ao Deus do Antigo Testamento: “Deus seria a Providência, causa primeira de tudo e, também terrivelmente santa” (GOMES, 1998, p. 131).

*Aquarela nordestina* também está entre as músicas mais gravadas por Marinês. Foi interpretada por outros artistas, entre eles o próprio Luiz Gonzaga, e pode ser considerada uma representação viva da região na época da seca e que aborda a fé religiosa ao pedir chuva. O trecho abaixo traz um relato do que já apresentamos até agora:

*Acauã, bem no alto do pau-ferro, canta forte / Como que reclamando sua falta de sorte / Asa branca, sedenta, vai chegando na bebida / Não tem água a lagoa, já está ressequida / E o sol vai queimando o brejo, o sertão, cariri e agreste / Ai, ai, meu Deus, tenha pena do Nordeste.* (Rosil Cavalcanti – *Aquarela nordestina* – 1958)

Encontramos nestas estrofes a lamentação do acauã e a busca de ajuda da proteção divina em relação à região tão castigada pela seca. A narradora transporta-nos para um cenário onde os sinais da estiagem são evidentes, bem como a vida entregue à própria sorte: “*Meu Deus tenha pena do Nordeste*”. Ao ver o que a estiagem provoca, a lagoa seca e o sol forte, o sertanejo reclama da falta de sorte e já não conta com a certeza do inverno (época de chuvas), pois tudo é devastado e ele começa a perder o equilíbrio que dá harmonia a sua vida. É uma súplica nordestina. Segundo Bezerra (2008, p. 44), numa espécie de contraponto a

*Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, Rosil Cavalcanti em sua *Aquarela nordestina*, não carrega nas tintas e descreve o árido da seca com um olhar poético incomum, ganhando uma ar visceral na belíssima interpretação de Marinês. “Um registro valioso entre a força de um autor e a sensibilidade de uma intérprete”. (Fala de José Moysés, médico e pesquisador da cultura nordestina, apresentada por BEZERRA, 2008, p. 44) .

O sertanejo parece que está preso a uma armadilha: a seca. Ao buscar em Deus o alívio dessas dores, constrói a sua aproximação com a religião, que passa a assumir um viés ideológico que se difunde através das práticas culturais, cristalizando uma religiosidade, seja diretamente com Deus ou por seus intermediários, os santos, que também costumam aparecer nas músicas que falam de chuva, seca e das festas juninas.

É natural que aspectos da estiagem nordestina tenham uma presença marcante na música regional, especialmente o forró, pois o drama da seca que ocorre na região sensibiliza a sociedade. A invasão da seca no Nordeste e a destruição são cantadas muitas vezes praticamente com as mesmas referências: juriti que deixa de cantar, a asa branca que, imitando o sertanejo, migra para outras terras, a volta ao sertão nas primeiras chuvas, o xique-xique morrendo, o sol quente que o homem não suporta, o açude sem água e, acima de tudo, questionamentos sobre o inverno e a esperança que Deus ajude, como podemos observar na próxima letra.

*Meu senhor ‘quedê’ o verde que havia nas campinas / E os regatos de águas cristalinas / que não vejo mais pelo sertão / Meu senhor, quando a seca invadiu nossa terra / da caatinga ao topo da serra / transformou tudo em desolação [...] xique-xique com braços voltados para cima / como quem roga a Deus que o clima não demore a se modificar / tudo morre mais depressa do que me parece / E enquanto a seca permanece / é tristeza até mesmo cantar [...] (D. Martins – E a seca continua – 1958)*

A letra é mais um símbolo de lamentação da seca através de questionamentos, que seleciona palavras transmissoras de noções de morte das belezas naturais, a condição improdutiva da terra e até mesmo a tristeza do cantar. Então só resta ao homem recorrer ao seu destinador, na esperança de fazer chover para a paisagem mudar e a alegria voltar a sua terra. Em seu canto, Marinês reforça a idéia de que até o xique-xique pede chuva e podemos dizer que o nordestino



acredita que a chuva só depende de Deus, visão presente ainda nos dias de hoje e que continua amplamente divulgada em nível local e nacional. A seca aparece como fenômeno climático, natural ou como vontade divina, castigo, destino ou provação, responsável pela pobreza da região e dos nordestinos.

Para Gomes (1998, p. 98), a identificação dos fatores responsáveis pela existência da seca, conforme os depoimentos dos sertanejos, são: Deus, natureza, homem. O Deus que decreta a lei de quando vai ter chuva ou seca; quanto aos elementos físicos e naturais, o sertão do Nordeste já ficou para ser seco, por não ter água para chamar água; a seca é uma realidade tangível e existe por causa dos homens do poder, pois se construíssem poços em cada sítio, a seca deixaria de ser problema. A solução concerne, portanto, à concepção hídrica.

Para o referido autor, “é sob ‘um’ imaginário religioso que a maioria dos sertanejos elabora suas representações sociais de seca e desenvolvem justificativas de natureza sociais, psicológicas e antropológicas, capazes de lhes conformar dentro da sociedade da seca” (GOMES, 1998, p. 100). A experiência religiosa não deve ser entendida somente em termos de uma relação personalizada com Deus, algo típico da visão tradicional sobre a experiência Deus no ocidente, pois muitas vezes se dá também entre pessoa e objeto (óleo, santo, rosa, água benta ou abençoada, etc).

### 3.3.2 – O sertanejo e a natureza

Além do diálogo com Deus, como súplica para a ocorrência de chuva no Nordeste, o homem recorre a experiências da sabedoria popular, que permitem ter esta certeza. Trata-se da relação e associação com aves e animais que habitam a região. A próxima música retrata este cenário das experiências de tomar a natureza como prenúncio e indicadora do que pode acontecer.

*Lá no sertão quase ninguém tem estudo / Um ou outro que lá aprendeu lê / Mas tem homem capaz de fazer tudo, seu moço / Antecipa o que vai acontecer / Catingueira fulora vai chover / Andorinha voou vai ter verão / Gavião se cantar é estiada / Vai haver boa safra no sertão / Se o galo cantar fora de hora, é alguém dando fora pode crer / Acauã se cantar perto de casa é agouro, é alguém que vai morrer / São segredos que o sertanejo sabe, mas não teve o*

*prazer de aprender lê.* (José Candido e João do Vale – *Segredos do sertanejo* – 1957)

Reforçamos que a obra de Marinês mostra uma visão abrangente do sertão nordestino, abordando a natureza, as relações com o homem, a cultura, e as dificuldades de sobrevivência no ambiente. É um grande instrumento que permite análises interessantes sobre o Nordeste e, especificamente nesta letra, encontramos a presença e o cantar do pássaro, “*Gavião se cantar é estiada, vai ter boa safra no sertão*”, como representação da sabedoria popular que simboliza determinadas ocorrências, como a catingueira florida anunciando chuva. Embora não estejam presentes nas letras da análise, vale citar aqui trechos de um relato da obra *A Terra e o Homem no Nordeste*, de Manuel Correia de Andrade (1964), sobre a cronologia das práticas religiosas do sertanejo, para mostrar como eles acreditam nas experiências repassadas.

Assim, preocupando-se com uma possível seca, o sertanejo está sempre às voltas com “experiências” e prognósticos sobre as possibilidades de chuvas nos anos que virão. Para estas “experiências” o dia de Santa Luzia (13 de dezembro) é o mais importante, uma vez que o tomam como ponto de referência para o mês de janeiro seguinte e os dias que se seguem correspondem aos outros meses (assim o dia 14 de fevereiro, 15 de março, 16 é abril e assim por diante até o dia 24 que corresponde ao mês de dezembro). No dia em que chover, o mês correspondente será de chuva e naquele em que não chover, o mês corresponderá a seco. Outra experiência consiste em colocar-se seis pedras de sal, representando os seis primeiros meses do ano sobre um pano, no “sereno”, na noite de Santa Luzia. Pela manhã a pedra que mais estiver dissolvida representa o mês mais chuvoso do ano que se segue. Se estas experiências derem resultados negativos, o sertanejo apreensivo, começa a pensar nos horrores da seca e na possível necessidade de retirada [...] Também se não chover até o dia 19 de março, o sertanejo perde totalmente as esperanças, e, se é pobre, trata de migrar, se é rico procura armazenar alimentos necessários para atravessar a crise. É que mesmo chovendo após este dia, a estação chuvosa não terá a duração necessária ao desenvolvimento das plantas que semearam. (ANDRADE, 1964, p. 37-38)

Em outras letras também encontramos, de forma poética e metafórica, o trovão como sinal de chuva, a comparação do manancial que seca, com alguém que chora com saudade de quem foi embora; a esperança de ver a riqueza também já não existe, foi embora quando o mato secou pela ausência de chuva. Apresenta

uma visão dos danos ao meio ambiente e da problemática ambiental, porém numa verdadeira aula sobre ecologia, como podemos observar:

*Adis pois que a asa branca / Arribou do meu Sertão / Nunca mais que teve chuva / Nunca mais se ouviu o ronco do trovão / [...] Os açude d'água doce com os tempo se secou / Como os ói que / chora muito com saudade de quem lhe deixou / Retirante/ aperreado vai fugindo do Sertão / Pois o verde da esperança era o mato verde que secou no chão. (Antônio Barros – Depois da asa branca –1960)*

Identificamos também a morte das plantas e a migração dos pássaros em busca de uma terra melhor: “*Macambira morre / xique-xique seca / Juriti se muda*” (*Meu cariri*). Mas lembramos que a morte das espécies citadas nas letras analisadas é uma licença poética do compositor, mostrando até que ponto as secas são severas com a região nordestina. Na verdade, estas são plantas nativas da região, que não morrem, uma vez que seus mecanismos fisiológicos permitem que elas não percam água e, por isso, são muito utilizadas pelos pecuaristas para alimentar os rebanhos nas secas prolongadas. As cactáceas e bromeliáceas, por exemplo, são plantas bonitas e resistentes aos estresses hídricos da região.

A entrada de Marinês para o campo ambiental conota também que suas músicas despertam a atenção do ouvinte para os problemas da região, em relação ao ecológico. A temática mostra como a música regional serve de elo de sensibilização em relação à problemática ambiental, como aconteceu com Luiz Gonzaga, quando cantou *Xote ecológico* (Luiz Gonzaga – 1989), música em homenagem ao grande ambientalista Chico Mendes, que mostra a situação degradante da natureza: morte dos peixes, a poluição, a falta da flor e da mata verde.

Diversos elementos da natureza foram lembrados pela cantora. O verde da mata, a asa branca, o juriti, o acauã, além da fauna e da flora, sobretudo a catingueira florida, o juazeiro e o xique-xique. Porém, no seu repertório, destaco *Aquarela nordestina*, como a canção que mais representa a relação com a natureza, pois nela se encontram as asperezas da caatinga, a lamentação dos pássaros e a lagoa ressequida. Inclusive, foi o nome do show da turnê que marcou os 40 anos de sucesso da carreira da artista, sendo apresentado em Campina Grande por dois dias no Teatro Municipal Severino Cabral, em 20 e 21 de maio de 1991. A composição é do nordestino Rosil Cavalcanti, que nasceu em Macaparana (Pernambuco) e sentiu

na pele a dor e o sofrimento da seca. Ele expressou nas suas letras o Nordeste, desde os seus costumes até o cotidiano do povo nordestino, sentimento ecoado pela voz de Marinês, sendo que essa música também chegou a ser gravada por Elba Ramalho.

*No Nordeste imenso, quando o sol calcina a terra / Não se vê uma folha verde na baixa ou na serra./Juriti não suspira, inhambu seu canto encerra / Não se vê uma folha verde na baixa ou na serra.*  
(Rosil Cavalcanti – *Aquarela nordestina* – 1958)

Pelo que percebemos até agora, fica claro o papel preponderante da natureza na compreensão da região nordestina. Impossível compreender o homem, fora da realidade que o circunda, e, dentro desta, a natureza aparece nem sempre como cruel das secas, mas aquela das chuvas, dos rios cheios e dos pássaros. Ela surge mediada pelo clima da região e com forte influência no sentido captado pelo forró, a partir de situação que se alterna – a figura do homem se mistura com a terra, com as matas e aves.

Marinês não descreve só os aspectos da paisagem natural do sertão, mas também nos fala de experiências de vida próprias do homem do campo; de práticas sociais peculiares ao contexto político e econômico relativo às secas; de uma cultura que é comum à maioria da população regional por ela cantada. Sua música descreve um gênero de vida, os atributos sociais, o trabalho, a cultura, todos os elementos que identificam um território.

### **3.4 – Marinês e a representação da identidade nordestina**

A música nordestina, especificamente o forró, integra o cenário da identidade nordestina enquanto construção simbólica: a região com seus traços culturais, estereótipos, costumes, crenças e a culinária. São atividades do cotidiano nordestino, o lúdico, o modo de habitar, entre outras, que compõem a paisagem do espaço representado e recriado na obra Marinês.

### 3.4.1 – Nascer e viver no Nordeste

No repertório de Marinês, estão presentes temas e imagens da produção regional, cantado por meio de narrativas da reconstituição de determinadas lembranças, como nascer e viver no Nordeste. Como discutido no capítulo 1, a naturalidade (local de nascimento) e a vivência são elementos que podem sustentar a atribuição da identidade regional.

*Nordeste, Nordeste de homem trabalhador / Que mora no rancho caindo / Dormindo no chão sem cobertor/ Nordeste, Nordeste que me dá recordação / Do tempo que eu era menina, eita Nordeste do meu coração / Prefiro voltar pro Nordeste / A minha vontade é viver no Sertão / Fazer/meu mucambo, vestir meu mulambo / Pegar na enxada e plantar meu feijão / A vida é boa quando a chuva cai no chão / Sou de opinião, não me canso de dizer / Nasceu no Nordeste, viveu no Nordeste / Quem é do Nordeste, lá tem que morrer / Nasceu no Nordeste, viveu no Nordeste / Quem é do Nordeste, lá tem que morrer. (Antonio Barros e Aleixo Ourique – Saudade do Nordeste – 1960)*

Nesta letra, a força argumentativa está na idéia de origem – “*Nascer no Nordeste, viver no Nordeste, quem é do Nordeste, lá tem que morrer*” –, da qual os autores retiram a idéia de nordestinidade. Um universo que se apóia nesta condição é formado por um conjunto de símbolos que mantém aceso o sentimento de pertencimento ao lugar e de reconhecimento, mesmo que estejam separados territorialmente. A letra, enriquecida com os elementos musicais – a melodia, a harmonia e o ritmo –, estabelece ainda mais o elo entre a identidade do migrante com o território de origem.

Enfatizamos que a identidade regional de nordestino não decorre automaticamente do local de nascimento e demarcações espaciais permitem “interpretar” uma mesma naturalidade através de várias identidades, mobilizadas conforme as necessidades das práticas e lutas sociais, como apresentamos no primeiro capítulo, com base em Penna (1992). Mas o nordestino tende a ser colocado como vítima da seca, forte e trabalhador pronto para enfrentar qualquer situação, seja morar em um rancho caindo ou dormir ao relento, e que não deve deixar sua terra, em busca de uma melhor condição de vida. Estes são estereótipos que ajudam a construir uma representação da identidade regional e ganham visibilidade na literatura, no cinema, na mídia e na música.

Ser forte é uma auto-referência coletiva, informando que algo inerente ao homem o faz ser assim: forte, resistente, e, como auto-imagem heróica, brava e retumbante, influi na auto-estima e fortalece a interface compensatória, em vista da contingência social que os destruiria e oprime. Do ponto de vista concreto, o ser forte expressa a luta diária e histórica pela sobrevivência reprodutiva do trabalhador sertanejo, em contexto social e econômico perverso e injusto. (GOMES, 1998, p. 169)

O sertão aparece também como o lugar onde a tradição se conserva por meio da personagem do orgulho do homem trabalhador, do nordestino de valor que deve resistir à migração, mesmo que a exclusão social já faça parte do seu cotidiano. No entanto, se a migração se torna inevitável, ser nordestino significa, então, não perder a referência territorial, mesmo estando fora da região, o que se sustenta sobre a possibilidade do retorno: “*Prefiro voltar pro Nordeste / A minha vontade é viver no sertão*”. A migração é, assim, pensada de forma emergencial nas canções, pois ela tem um tempo de acabar, porque a expectativa do regresso é muito forte. Após a crise da seca, o retorno é marcado quando a chuva voltar de novo: “*A vida é boa quando a chuva cai no chão*”. A visão de retorno também não se aplica a muitos migrantes, que não lembram de forma saudosista de sua terra.

A música descreve e canta o espaço regional e, em suas letras, se cruzam o passado, o presente e valores com o quais se identifica a coletividade. Assim, essas canções têm a capacidade de mobilizar sentimentos, através da idéia de pertencimento ao Nordeste, por isso acreditamos que a identidade, o imaginário e a memória, andam juntas. Vejamos esta letra:

*Ali eu olhei o mundo / Bem do alto de uma serra / Onde fica a minha terra no topo da Borborema / Não há versos nem poemas / Que possam cantar em rimas / Os dias que ali em cima eu vivi quando criança / Saudade nasce à distância / Campina, grande Campina / Sou menina e desmenina / Dos tempos da minha infância. (José Orlando – Campina Grande – 1967)*

Poderíamos dizer que é a identidade nordestina está ligada ao sistema de representação, através da vivência, desenvolvida a partir do sentido de lugar das relações estabelecidas com um determinado espaço: terra/casa e sua ligação com o tempo, a memória da infância, ao amor pelo “torrão”, aos parentes, amigos, sonhos esperança e ilusões.

### 3.4.2 – Práticas culturais “típicas”

Muitas vezes, como discutido no capítulo 1, são as práticas culturais – especialmente aquelas consideradas típicas – que sustentam a atribuição de identidade regional. Dentre as práticas culturais, podemos destacar a culinária, frequentemente abordada no repertório de Marinês. Se todos os homens comem, por necessidade básica de sobrevivência, *o que se come e como come* dizem respeito à cultura.

*Feijão de corda com carne de sol / Manteiga de garrafa e farinha quebradinha / gente come tanto chega, chega, chega se lambuza / Come, come e não abusa na nossa terrinha / No bar de Belo e no de Natá tradicional lá na região / A gente toma uma caninha boa, enquanto a carne assa e sai o feijão / Quem for um dia a Caruaru seja do Norte ou do Sul vai gostar / Da carne de bode, lingüiça torrada, de sarapaté, pirão de buchada / Do feijão de corda, tripa e miúdo / Vai comer de tudo / De rabada, de rabada, de rabada, de rabada, de rabada. (Onildo Almeida – Carne de sol – 1967)*

Rica pela diversidade, surpreendente pelos sabores, a culinária nordestina reúne ingredientes da terra que agradam ao seu povo e visitantes – “*Quem for um dia a Caruaru seja do Norte ou do Sul vai gostar*” – e vamos tomá-la como empréstimo para discutir a identidade cultural presente na obra de Marinês. Um clássico da comida local é a carne-de-sol, acompanhada do feijão de corda, arroz de leite, farinha e manteiga de garrafa. A especialidade está nos cardápios de restaurantes ou bares tradicionais de Caruaru e outras cidades, e às vezes se apresenta como símbolo da identidade nordestina, como uma comida autêntica e típica.

Outro prato da culinária nordestina é a buchada, feita com as vísceras do bode picadas e colocadas dentro do estômago do animal, que é costurado, além do picado ou sarapatel. Todos evidenciados por Marinês em suas canções, que ao privilegiar e recortar tais imagens, mantém acesa a cultura nordestina e suas tradições. Composições que oferecem símbolos, mitos, signos do imaginário nordestino através da vinculação com os elementos culturais de seu espaço-território próprio ou reconstruído. Segundo Penna:

O estereótipo do nordestino, “alimentado” por elementos considerados típicos, é explorado com frequência tanto pela grande imprensa quanto pelo humor. Os atributos que correntemente integram a representação do nordestino são aqueles relacionados com as características geográficas e econômicas da região - como diz o Bode Orelana, personagem do cartunista Henfil, o nordestino “é pobre, desnutrido e tem seca”. Ou então a representação do nordestino está relacionada com as práticas culturais tidas típicas –o nordestino “dança xaxado, recita cordel, come carne de sol”, como nesta história em que os personagens Zé ferino (cangaceiro) e Graúna se encontram no cenário da caatinga: [Zeferino] Não podemos deixar que continuem deturpando nossa imagem. / Se continuarmos deixando eles dizerem que no Nordeste tem seca... / Daqui a pouco vão dizer que a gente dança xaxado, recita cordel, como carne de sol, pirão, macaxeira, toma suco [de] caju... Que mais este patifes inventam sobre a gente? Hah! / Que esse tal de Luiz Gonzaga é nordestino! [Graúna] Filhos da mãe!” (PENNA, 2002, p. 113-127)

O que é reconhecido como típico da região se relaciona correntemente ao Nordeste seco e pobre, embora a região não se reduza ao sertão e a estiagem não atinja a zona da mata (litoral); no entanto essa é uma representação que acontece correntemente nos livros didáticos, na mídia e no discurso regionalista. Mas, segundo Albuquerque Júnior (1999, p. 307), o Nordeste, na verdade, está em toda parte desta região, do país, e em lugar nenhum, porque ele é uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseum*, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região.

No campo da música, podemos destacar o baião, caracterizado por Ferreti como típico do Nordeste e pertencente ao “povo do Sertão”, idéia também imortalizada na obra de Marinês.

*Baião alegria do povo / Baião olha ele aí de novo [...] / Para alegrar o povo / Olha ele aí de novo / Enquanto existir Nordeste / Existir seca e verão, Cariri, Brejo e Agreste / Chapéu de couro e gibão / Existir rancho e palhoça / Oito baixos, violão / Reco, reco, triângulo e zabumba, tem que existir baião / Ele é tão impalmaré / Vai e volta sem parar / Tem fôlego de sete gatos / É pau de jacarandá / É tronco de bananeira, quanto mais corta, mais dá / Chegou forte,*



*valente e mais quente quero ver baião no ar.* (João Silva e K-Boclinho – *A volta do baião* – 1966)

Para Marinês, o baião é alegria do povo, é como a chuva que enche de alegria a sua terra, é a identidade arraigada no Nordeste. É também resistente aos problemas da região, a exemplo da seca. Vale lembrar que esta música Marinês gravou após declínio do baião, considerado o ritmo da moda entre 1948 e 1954, tendo como líder Luiz Gonzaga. No entanto, por volta de 1954 e até final da década de 1960, o baião desapareceu das paradas de sucesso das emissoras de rádio, sendo apenas ouvido no Nordeste e nos subúrbios das cidades para onde foi grande a migração nordestina. Assim, com o surgimento da Jovem Guarda, o Rock e a Bossa Nova, o ritmo entra no esquecimento, como vimos no item 2.1.1, O “Rei do Baião”.

Também no repertório de Marinês, encontramos em *Cidadã do mundo*, o forró com o “cheiro” do povo, com a bênção do rei Luiz Gonzaga. Um ritmo considerado o passaporte para viagens pelo país. Na temática, o forró ganha significados culturais e mostra o contato com as origens, destacando é claro, os instrumentos – triângulo, sanfona e zabumba – fazendo um reforço na marca regional valorizada pelos compositores. Esses traços podem ser observados na canção que apresentamos abaixo:

*Meu forró tem o cheiro do povo / O sabor da chuva, o calor do sol / Quem dançar uma vez, quer de novo / Bem agarradinho feito peixe no anzol Tem a bênção do meu rei Luiz Gonzaga / A forma do barro que deu Vitalino / É o rastro que nunca se apaga / Na linha da vida da mão do destino / Meu forró é balanço de gente / Chamego de rede pra lá e pra cá / É um bocado de água do pote / Matando a minha sede de cantar / Cidadão do mundo eu sou / E girando o mundo eu vou / Onde tem triângulo, sanfona e zabumba / Meu povo nunca tá só / Cidadão do mundo eu vou / E girando o mundo eu vou / Fundo nessa viagem / O meu passaporte é o forró (Marinês e Niino – *Cidadã do mundo* – 1995)*

Segundo Marcos Farias “Marquinhos”, *Cidadã do mundo* é, na verdade composta por fragmentos poéticos soltos no ar, que se espalham por becos, ruas calçadas, acompanhados por uma musicalidade enraizada em nossas origens. “A consagrada Rainha do Xaxado colocou um pouco de renda cearense neste trabalho, e *Cidadã do mundo* está no Ceará do jeito que o povo gosta”. (fala de Marcos Farias

apresentada por MOYSÉS, 1997, p. 5). Concordamos com as palavras do músico Marcos Farias e acrescentamos que a música é um reflexo da trajetória de Marinês, com destaque para elementos da cultura popular.

A música *Cidadã do mundo* apresenta o forró como resistente às mudanças: “É o rastro que nunca se apaga”. Tem o discurso do orgulho, que se sobrepõe a qualquer outro “*Andar sobre as teclas de uma sanfona / A tristeza pra mim vale nada / Coração no peito é circo de lona*”. Os dados reais são recriados poeticamente para refletir a vida profissional e musical da artista, tendo como principal ângulo o forró. A música foi o carro-chefe do disco que ganhou o mesmo nome, *Cidadã do Mundo* (1995) e marcou também a volta da cantora aos estúdios depois de sete anos. O disco produzido pela Som Zoom, em Fortaleza, Estado do Ceará, fez muito sucesso no Nordeste.

A partir do exposto neste capítulo e dos elementos que encontramos na música *Cidadã do mundo*, podemos dizer que Marinês, em seu repertório, não abordou apenas a tristeza do sertanejo. Cantou também o apego do homem à região, embora calcinada pela estiagem; o mandacaru florando, símbolo da chegada da chuva; o lamento do acauã, do juriti e o xique-xique com os “braços voltados” para cima, rogando por chuva; além da forma do sertanejo articular as letras e a sabedoria popular. Seu repertório mostra a representação da região Nordeste em vários aspectos, inclusive, o seu lado alegre e positivo, como a terra das festas, das comidas típicas, do xaxado, do baião e do forró.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem nas músicas de forró uma seleção de temas e imagens, junto à produção de um espaço específico: regional/local, cantado por meio de representações e seleção de determinadas tradições da região nordestina. Neste trabalho, apresentamos um recorte da representação do Nordeste no repertório da cantora Marinês (Inês Caetano de Oliveira), no decorrer dos seus 50 anos de carreira, no qual identificamos uma aproximação da sua produção com a arte e a sociedade, ou melhor, a música e a imagem da região, enfocando aspectos da realidade. São histórias que trazem à tona o Nordeste da tradição, traduzem o vínculo, a interação, o confronto do homem com a região, da qual ele extrai a sua subsistência.

Destacamos, como primeiro ponto nesta pesquisa, que a cantora Marinês ajudou a inscrever a cultura nordestina no cenário nacional, encarnando ela própria uma representação do Nordeste, ao transformar-se na “Rainha do Xaxado”, usando chapéu de couro, cartucheira e o triângulo. Assim, ela levou uma imagem da região onde nasceu e viveu para os shows, o rádio, a televisão e a indústria fonográfica, como representante da cultura nordestina.

Como “Rainha do Xaxado”, Marinês desenvolveu uma produção permeada pela temática da migração, que provoca deslocamentos do sujeito e da identidade nordestina, ou seja, o local deslocando-se para o nacional e o rural para o urbano, mas sempre focando nas letras das suas músicas a tradição e os costumes da região. A cantora Marinês parte do seu lugar de origem, da terra onde nasceu, viveu e morreu – o Nordeste – e ergue com suas canções a representação da região e do homem nordestino, chamando a atenção para os problemas, mas também mostrando a diversidade cultural, da terra das festas, danças e comidas típicas.

Ainda em relação a sua produção, muitos artistas<sup>30</sup> consideram o trabalho da intérprete Marinês uma referência para a música regional nordestina – ao lado do “mestre” Luiz Gonzaga – pois, pelos aspectos e categorias vinculadas à região, abordadas no seu repertório como cantora nordestina, colocou o ser humano e o

---

<sup>30</sup> Como Gilberto Gil e Biliu de Campina, citados nos itens 1.4 – A identidade nordestina e 2.4.4 – Marinês: últimos trabalhos e o adeus ao Nordeste, respectivamente

Nordeste no centro das letras interpretadas, proporcionando, assim, a construção de uma obra produtora de conhecimento sobre a região e sobre o homem que nela vive.

Por outro lado, com base na análise das letras, identificamos que a obra de Marinês descreve processos de conservação de valores e de identidade como centradas e “fechadas” frente a uma cultura nacional ou querendo desenvolver o sentimento de unidade da região Nordeste, como guardião das tradições culturais e da própria brasilidade. Mas, no mundo contemporâneo, como decorrência das relações promovidas pelo processo de globalização é constante a reinvenção de construções de identidade, antes tomadas como naturais ou totalizantes. Conforme Anjos (2005, p. 53-54), essa discussão remete tanto à idéia de Brasil, construída historicamente a partir da região Sudeste – que, por seu poder político, econômico e simbólico pretendia representar o país – quanto à região Nordeste – talvez a identidade “mais insistentemente (auto) proclamada como regionalista”.

Também o trabalho de Hall (1999, p. 87) constitui uma referência significativa no que concerne a essa discussão sobre as reações locais diante do processo de globalização, que podem se dar com base na Tradução ou na Tradição<sup>31</sup>, movimentos em direções opostas, através dos quais são construídas identidades culturais. O termo Tradição busca a idéia de recobrar a sensação de unidade e de pureza que foram perdidas na pós-modernidade.

Então, usando o pensamento de Hall (1999), as músicas do repertório de Marinês constroem uma representação de identidade cultural do Nordeste com *base na tradição*. O sertão aparece como o lugar onde a tradição se conserva por meio do homem trabalhador, do nordestino de valor que deve resistir à migração, mesmo que a exclusão social já esteja presente no seu cotidiano. Neste quadro, ser nordestino significa não perder a referência da região, mesmo quando disperso fisicamente, como discutimos no item 3.4.1 Nascer e viver no Nordeste.

Outro destaque na representação do nordestino está na religiosidade, na busca de proteção divina que traga chuva para o Nordeste, conforme mostram versos da letra da música *Meu cariri* (Rosil Cavalcanti e Dilú Melo), analisada no item 3.3.1–A religiosidade popular nordestina. Esta canção reforça a idéia de que o nordestino, ao aproximar-se e confiar em Deus, vai mantendo a tradição religiosa,

---

<sup>31</sup> Conceitos desenvolvidos por Robins (1991), citado por Hall (1999, p. 87).

cultivada por práticas culturais da região, com base na crença na força dele para evitar seca, fome, migração e êxodo rural. Ressaltamos ainda que lugares e cenas do Nordeste estão imbricados, através das relações que se estabelecem, nas músicas do repertório de Marinês, com práticas culturais consideradas típicas da região: comida de milho, feijão de corda, acender fogueira para os santos juninos (Santo Antônio, São João e São Pedro), soltar balão, dançar quadrilha e xaxado, ou seja, práticas tradicionais que também sustentam a atribuição de identidade regional.

Mas existem outras possibilidades para pensar a identidade que se reconfigura diante dos deslocamentos e fragmentações do mundo pós-moderno. Trata-se da Tradução<sup>32</sup>, acima mencionada, que etimologicamente significa “transferir”, “transportar entre fronteiras”, conceito eficaz para compreender a construção das identidades culturais daqueles que foram dispersados para sempre de seus locais de origem e que devem “negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimilados por elas e sem perder completamente suas identidades” (HALL, 1999, p. 88-89).

Com os movimentos migratórios e deslocamentos provocados por crises econômicas e conflitos étnicos, esses homens e mulheres que passam a pertencer não a um, mas a dois mundos, estão “irrevogavelmente traduzidos”: são produtos de várias histórias, pertencem a várias casas, às culturas híbridas que constituem as novas identidades produzidas pela era da modernidade tardia. No entanto, tal conceito não se aplica às músicas interpretadas pela cantora Marinês, que tem um repertório permeado pela Tradição, como já apontamos acima.

Por isso, pensando no nordestino, Marinês cantou músicas sobre a terra, a natureza, o cotidiano do povo e personagens “clássicos” da cultura da região: Lampião e Mestre Vitalino. Em relação ao sertão e ao cariri, com características predominantemente rurais, ela apresentou de forma recorrente os traços do

---

<sup>32</sup> O “Movimento Mangue” (Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S.A., entre outros grupos) criado na década de 1990, traz uma idéia de Nordeste aberta, marcada pela Tradução, como uma forma de reação/integração à globalização, através da articulação entre referências pertencentes à história cultural nordestina e a ressignificação de diferentes contribuições culturais. Diversos produtores de bens simbólicos dialogam com outras culturas, contribuindo para que a região deixe de ser um território “fechado”, sem que isso implique na recusa do cotidiano habitado em favor de uma afiliação a códigos criados em outros espaços. A idéia do que é ser nordestino passa, então, a ser “tecida sobre um delicado e complexo mapa de influências recíprocas e de negociações com outras culturas” (ANJOS, 2005, p. 64).

cangaceiro, do vaqueiro e do homem valente e trabalhador. Quanto à categoria gênero, deu destaque à mulher e ao homem abordando a sensualidade e a malícia, relacionando-os com o ritmo da música nordestina ou ao resfolego da sanfona, do triângulo e da zabumba.

Enfatizamos, também, que aspectos do Nordeste cantados por Marinês foram selecionados pelo seu olhar nordestino e sua obra apresenta uma expectativa positiva em relação ao Nordeste e ao homem que nele vive. A imagem da literatura de Euclides da Cunha, em que o nordestino é visto como um ser forte e heróico diante das condições adversas da região, é reelaborada nas canções de Marinês como sentimento de orgulho e auto-estima, conforme apresentamos na letra da canção *Saudade do Nordeste* (item 3.4.1 Nascer e Viver no Nordeste), onde o homem é visto como forte, valente, trabalhador e capaz de resistir aos problemas. O discurso de valorização está representado também através das danças, nas interpretações de sinais da natureza, das histórias de alegrias e malícias nos forrós, em suma, uma síntese das práticas culturais cantadas com o orgulho de ser nordestina, como declara neste verso: “*Por isso eu digo que da Paraíba/Eu sou rainha fiel do xaxado*”, da letra da música *Rainha do xaxado*. Essas construções dão ao indivíduo a sensação de pertencimento a uma comunidade e valorização da história do seu povo.

O “sertanejo forte”, portanto, é um “herói” cuja caracterização carrega elementos culturais de auto-afirmação e de auto-reconhecimento. Seus dons físicos e suas façanhas, além de garantir superioridade, contribuem para a construção de uma imagem que, ao concentrar valores de merecimento e grandiosidade, passa a servir de referência sócio-histórica para a sociedade que a concebe – O Nordeste. Tem o homem como representação da boa índole e, sendo assim, sua imagem, prestígio e honra devem ser preservados.

Analisando a representação do Nordeste nas letras das músicas da cantora Marinês no período entre 1957 a 2007, não pretendemos, neste trabalho, ter esgotado a compreensão de sua obra, que é tão singular e ao mesmo tempo de reconhecimento para a cultura popular. No entanto, esperamos ter contribuído para a percepção de outros caminhos de investigação que podem ser trilhados em relação à música de Marinês e à região Nordeste.

## REFERÊNCIAS

1 – Livros, artigos científicos, jornais e revistas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

\_\_\_\_\_. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007.

ALENCAR, Aglaé D'Avila Fontes de. São João dormiu, São Pedro acordou. In: *São João dormiu, São Pedro acordou*. Aracaju: FUNDESC; J. Andrade, 1994.

ALMEIDA, José Maurício Gomes. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ALMEIDA, José de Elesbão; ARAÚJO, José Bezerra. Um modelo exaurido: a experiência Sudene. *Teoria e evidência econômica*, Passo Fundo, v.12, n.23, p. 97 - 128, nov. 2004.

ANDRADE, Manuel C. de. *A terra e o homem no Nordeste*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

AZEVÊDO, Romero. E o cinema inventou o pau-de-arara: a representação do nordestino no cinema brasileiro (1958-1960) In: BEZERRA, Rosilda Alves (Org.). *Semiótica e interculturalidade*. Natal: Philia, 2007.

BARBOSA, Josusmar. Águas da transposição chegarão à Paraíba em 2010, garante Geddel. *Jornal da Paraíba*, Paraíba, 14 mar. 2008. Primeiro caderno, p. 3.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. da UNB, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que o falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1998.

BRANDÃO, Maíra. A sudene voltou. E agora? *Revista Nordeste*, João Pessoa, n. 21, p. 16 -17, mar. 2008.

CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

CASTRO, Iná Elias de. Visibilidade da região e do regionalismo. A escala brasileira em questão. In: LAVINAS, Lena; CARLEIAL, Liana Maria da Frota; NABUCO, Maria Regina. (Orgs). *Integração, região e regionalismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 155-169.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHAUÍ, Marilena. Cultura do povo e autoritarismo das elites. In: VALLE, Edênio; Queiroz, José J. (Org.). *A cultura do povo*. São Paulo: Cortez, 1998.

CORRÊA, R. L. *Região: a tradição geográfica*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed Lisboa: Difel, 2002.

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

DOURADO, Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *A idéia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.

ESTUDOS culturais. Disponível em: <<http://www.prossiga.br/estudosculturais/pacc/>>. Acesso em: 1 nov. 2008.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. *O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço*. Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião dos dois: Zédantas e Luiz Gonzaga*. Recife: Massangana, 1988.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

GOMES, Alfredo Macedo. *Imaginário social da seca*. Recife: Massangana, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

Marcondes, Marcos Antonio. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora Publifolha, 1988.



MONTEIRO, Ricardo de Castro. As muitas vozes da canção: uma análise de Yesterday. IN: LOPES, Carlos Ivã, HERNANDES, Niltos (Orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*: São Paulo: Contexto, 2005.

OLIVEIRA LIMA, Maria Érica de. *For all, folkmídia e a indústria cultural regional*. Disponível em: <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n60/oliveiralima.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2008.

PATRIOTA, Fernanda. Transposição fica pronta em cinco anos. João Pessoa, *Revista Nordeste*, Paraíba, n. 26, p. 40-43, ago. 2008.

PASCHOAL, Márcio. *Pisa na fulô mas não maltrata o carcará*: vida e obra do compositor João do Vale, o poeta do povo. Rio de Janeiro: Lumiar, 2002.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino*: identidades sociais interesses e o “escândalo” Erundina. São Paulo: Cortez, 1992.

\_\_\_\_\_. Relatos de migrantes: questionando as noções de perda de identidade e desenraizamento. IN: SIGNORINI, Inês (Org.). *Linguagem e identidade*: elementos para uma discussão no campo aplicado. Campinas: Mercado das Letras, 2002. p. 90-111.

\_\_\_\_\_. Identidade regional: algumas contribuições com base na lingüística. In: DANTAS, Elisalva Madruga; BRITTO, Jomard, Muniz de (Org.). *Interpretações do Brasil: encontros e desencontros*. João Pessoa: Ed.universitária, 2002, p. 113-127

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. Em busca de uma outra história: imaginando O imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

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

SANTOS, Nara Limeira Ferreira dos. *Mulher, sim senhor* – um estudo sobre a representação feminina no forró. 2001, 142 f. Dissertação (mestrado - Literatura e Cultura) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, 2001.

SILVA, Eli Brandão. O símbolo da metáfora: fronteira entre o literário e o teológico. In: SILVA, Antônio de Pádua da (Org.). *Literatura dos estudos culturais*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. O nascimento de Jesus-Severino como revelação da esperança. In: SWARNAKAR, Sudha (Org.) *Tecidos metafóricos*. João Pessoa: Idéia, 2003.

SILVA, Expedito Leandro. *Forró no asfalto*: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: ANNABLUME, 2003

SILVA, Erotilde Honório; HONÓRIO, Régia Chaves. *Dança e canção na indústria cultural: o forró no discurso midiático*, 2004.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *O regionalismo nordestino: existência e consciência da desigualdade regional*. São Paulo: Moderna, 1984.

ZAIDAN FILHO, Michel. *O fim do Nordeste e outros mitos*. São Paulo: Editora Cortez, 2003.

## 2 – Fontes documentais sobre a produção fonográfica e carreira artística de Marinês

BARBOSA, Carlos da Fonseca. *Ritmo Melodia*: revista eletrônica. Disponível em <<http://www.ritmomelodia.mus.br>>. Acesso em: 23 set. 2008.

BEZERRA, Ribamildo. Cidade: que Grande Campina. Rosil Cavalcanti um artista chamado Nordeste. *Revista Conviver*, Campina Grande, n. 5, p. 144, out. 2008.

CANTORAS BRASIL: *Marinês*. Disponível em: <[http://br.geocities.com/cantoras\\_brasil/cantoras/marines.htm](http://br.geocities.com/cantoras_brasil/cantoras/marines.htm)>. Acesso em: 1 set. 2008.

CLICK MUSIC: *Marinês*: Disponível em <<http://www.cliquemusic.com.br/artistas/marines.asp>> Acesso em: 29 de fev. 2008.

RIBEIRO, Noaldo. *Marinês canta a Paraíba*. João Pessoa: FIC Augusto dos Anjos, 2005.

MOYSES, José. *Marinês e Sua Gente 45 anos de carreira. Diário da Borborema*. Campina Grande, 1996. Terceiro caderno, p. 6.

MOYSES, José. *Marinês e Sua Gente 45 anos de carreira. Diário da Borborema*. Campina Grande, 1997. Terceiro caderno, p. 6.

MOURA, Fernanda. *Marinês: Conheça a verdadeira história da Rainha do Xaxado!* Disponível em <<http://www.cordelcampina.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2008.

## ANEXO A

### DISCOGRAFIA DE MARINÊS <sup>33</sup>

\* 78 RPM

- 1 - Quadrilha é bom / Quero ver xaxar – Sinter (1957)
- 2 - Peba na pimenta / Pisa na fulô – Sinter (1957)
- 3 - Xaxado na Paraíba / O arraiá do Tibiri – Sinter (1957)
- 4 - Xem-nhem-nhém / Muié feia – Sinter (1957)
- 5 - Aquarela Nordestina / Saudade de Campina Grande – Sinter(1958)
- 6 - Menina nova / Perigo de morte – Sinter (1958)
- 7 - Marieta / Velho ditado – Sinter (1959)
- 8 - Oito da conceição / Coco rebolador / Mais um pau-de-arara / Balanço da saudade – Sinter (1959)
- 9 - Viúva nova / História de lampião – RCA Victor (1960)
- 10 - Chegou São João / A banda do Zé – RCA Victor (1960)
- 11 - Saudade do Nordeste / Depois da asa branca – RCA Victor (1960 )
- 12 - Nova geração / Lá choveu – RCA Victor (1960)
- 13 - Gírias do Norte / Cadê o peba – RCA Victor (1961)
- 14 - No Terreiro da usina / marinheiro – RCA Victor (1961)
- 15 - Maria Chiquinha / Corina – RCA Victor (1961)
- 16 - Siriri, Sirirá / Meu beija-flor – RCA Victor (1962 )
- 17 - Xote da pipira / Gavião – RCA Victor (1962)
- 18 - Xote melubico / Macaco Véio – RCA Victor (1963)
- 19 - O balanceio da usina / Pisei no liro – RCA Victor (1963)
- 20 - O sol nasceu / Rosa amarela – RCA Victor (1967)

---

<sup>33</sup> Discografia elaborada com base no acervo pessoal da cantora Marinês e fãs; nos sites CLICK MUSIC <<http://www.cliquemusic.com.br/artistas/marines.asp>>. Acesso em: 29 fev.2008; CANTORAS BRASIL: Marinês. Disponível em: <[http://br.geocities.com/cantoras\\_brasil/cantoras/marines.htm](http://br.geocities.com/cantoras_brasil/cantoras/marines.htm)>. Acesso em 1º de set, 2008.

\**COMPACTOS SIMPLES – 1966 – CBS*

Disparada (Geraldo Vandré – Theo Barros)

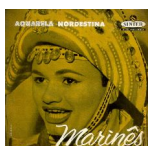
Menino não me arremede (J. Cavalcante – Venâncio)

\* LPS



**VAMOS XAXAR  
(SINTER - 1957)**

- 1 - Quando a terra tá moiada (Zé Dantas)
- 2 - Que coco é esse (Maruim)
- 3 - Peba na pimenta (José Batista – João do Vale – Adelino Ribera)
- 4 - Quero ver xaxar (Antônio Correia – Silveira Jr. – João do Vale)
- 5 - Quadrilha é bom (Zé Dantas)
- 6 - Segredo do sertanejo (José Cândido – João do Vale)
- 7 - Pisa na fulô (Silveira Jr – Ernesto Pires – João do Vale)
- 8 - É sempre assim (Tito Mendes – Caubi Melo)



**AQUARELA NORDESTINA  
(SINTER - 1959)**

- 1 - Xaxado da Paraíba (Juvenal Lopes - Reinaldo Costa)
- 2 - Maria aurora (João do Vale/Silveira Júnior)
- 3 - Cristo do monte (Wilton Franco – Oscar Navarro)
- 4 - Aquarela nordestina (Rosil Cavalcanti)
- 5 - Pisa na fulô (Silveira Jr. – Ernesto Pires – João do Vale)
- 6 - Que coco é esse (Maruim)
- 7 - Quando o inverno chega (Zé Dantas)
- 8 - O arraiá do tibri (Silveira Jr. – João do Vale)
- 9 - É tamanduá (João Silva- Jadir Ambrósio)
- 10 - Saudade de Campina Grande (Rosil Cavalcanti)
- 11 - O menino do pirulito (João do Vale – Adelino Ribeiro)
- 12 - Segredos do sertanejo (José Cândido – João do Vale)



### **MARINÊS E SUA GENTE (RCA- 1960)**

- 1 - História de lampião (Onildo Almeida)
- 2 - Povo bravo (Onildo Almeida)
- 3 - Trem da central (Mary Monteiro – Gordurinha)
- 4 - A banda do Zé (Adelino Rivera – Antônio Barros)
- 5 - Carestia (Onildo Almeida)
- 6 - Viúva nova (Reynaldo Costa – Juvenal Lopes)
- 7 - Chegou São João (Zé Dantas – Joaquim Lima)
- 8 - Do lado de lá (Adelino Rivera – Antônio Barros)
- 9 - Alô Paraíba (Mary Monteiro – Gordurinha)
- 10 - Os óio de Anabela (Julinho – João do Vale)
- 11 - Saudade do Nordeste (Antônio Barros – Aleixo Ourique)
- 12 - Depois da asa branca (Antônio Barros)



### **O NORDESTE E SEUS RITMOS (RCA - 1961)**

- 1 - Gírias do norte (Onildo Almeida – Jacinto Silva)
- 2 - Vamos refungá (Flora Matos – José Batista)
- 3 - Meu sacrifício (Silveira Jr. – Antônio Barros)
- 4 - Dona fortuna (A. Amorim – Zé da Zilda – J. Reis)
- 5 - Cadê o peba (Zé Dantas)
- 6 - Vamos faxiar (Silveira Jr. – Antônio Barros)
- 7 - Marinheiro-(Motivo Popular – Onildo Almeida)
- 8 - Felicidade de sertanejo (Onildo Almeida)
- 9 - Decepção-(Silveira Jr. – Antônio Barros)
- 10 - Mossoró-(Antônio Barros – Abdias Filho)
- 11 - Vontade de xaxá (Flora Matos – José Batista)
- 12 - Boi de touca (M. Lima – J. Florence – O. Silveira)



**OUTRA VEZ MARINÊS  
(RCA - 1962)**

- 1 - Siriri, sirirá (Onildo Almeida)
- 2 - Maria Chiquinha (Geysa Bôscoli – Guilherme Figueiredo)
- 3 - Crochê (João do Vale – J. Ferreira)
- 4 - O bom que o coco tem (Zé Dantas)
- 5 - Voz geral (Ary Monteiro – João do Vale)
- 6 - Tomada de Mossoró (Ary Monteiro – José Batista)
- 7 - Meu beija-flor (Onildo Almeida)
- 8 - Toada da saudade (Onildo Almeida)
- 9 - Baião de viola (Flora Matos – João do Vale)
- 10 - Xote da pipira (José Batista – João do Vale)
- 11 - Corina (Zé Dantas)
- 12 - Gavião (João do Vale – Oscar Moss)



**MARINÊS E SUA GENTE  
(RCA- 1962)**

- 1 - Gírias do norte (Onildo Almeida – Jacinto Silva)
- 2 - O bom que o coco tem (Zédantas)
- 3 - História de lampião (Onildo Almeida)
- 4 - Milho Novo (João Silva e Pássaro Triste)
- 5 - É amor, é saudade (Onildo Almeida)
- 6 - Pisei no liro (Juvenal Lopes)
- 7 - Profecia do padre Cícero (Onildo Almeida – Jacinto Silva)
- 8 - Tesourão (João Silva – Manoel Euzébio)
- 9 - Viúva nova (Reynaldo Costa – Juvenal Lopes)
- 10 - Marinheiro (Motivo Popular – Onildo Almeida)
- 11 - Cadê o peba (Zédantas)
- 12 - Corina (Zédantas)
- 13 - Saudade do Nordeste (Antônio Barros e Aleixo Ourique)
- 14 - Rainha do xaxado (Antônio Barros)



**COISAS DO NORTE**  
(RCA - 1963)

- 1 - Balancero da usina (João do Vale – Abdias Filho)
- 2 - Coisas do norte (Rosil Cavalcanti – João do Vale)
- 3 - Sanharó (Luiz Guimarães – João do Vale)
- 4 - Sá Dona (Luiz Guimarães – João do Vale)
- 5 - Macaco veio (J. B. de Aquino – João do Vale)
- 6 - É pra xaxar (Ary Monteiro – Domingos José)
- 7 - Pisei no liro (Juvenal Lopes)
- 8 - Xote melubico (J. B. de Aquino – João do Vale)
- 9 - Deixei minha terra (Sebastião Rodrigues – João do Vale)
- 10 - Nasci no interior (Antônio Barros)
- 11 - Quatro fia fême (Ary Monteiro – João do Vale)
- 12 - Ô racha, ou fachêa (Sebastião Rodrigues – Eraldo Monteiro)



**SIU, SIU, SIU**  
(RCA - 1964)

- 1 - Valsa nenê (Jacinto Silva – Abdias Filho)
- 2 - Clareou (João Silva – Zé Araújo)
- 3 - Meu matulão (Antônio Barros)
- 4 - Profecia do padre Cícero (Onildo Almeida – Jacinto Silva)
- 5 - Sertanejo retirante (Onildo Almeida)
- 6 - Rainha do xaxado (Antônio Barros)
- 7 - Siu, siu, siu (Onildo Almeida)
- 8 - Jerimum de gogó (J. B. de Aquino – João Silva)
- 9 - Curandeiro (Rosil Cavalcanti)
- 10 - O passo do Arigó (Sebastião Rodrigues – João Silva)
- 11 - Chuvada do Norte (J. B. de Aquino – João Silva)
- 12 - Pobre de amor (Antônio Barros)



**MARIA COISA**  
(RCA - 1965)

- 1 - Milho novo (João Silva e Pássaro Triste)
- 2 - Maria coisa (Sebastião Rodrigues – João do Vale)
- 3 - Feira de Caruaru nº 2 (Onildo Almeida)
- 4 - Sou retirante (Sebastião Rodrigues – João Silva)
- 5 - Caboclo sertanejo (Onildo Almeida)
- 6 - Vendendo xaxado (Antônio Barros)
- 7 - Meu benzinho (Onildo Almeida)
- 8 - Carne de sol (Onildo Almeida)
- 9 - Mais que saudade (Antônio Barros)
- 10 - Casa de farinha (João Silva – K-Boclinho)
- 11 - Surrizada (J. B. de Aquino – João Silva)
- 12 - Baraúna (Antônio Barros)



**MEU BENZIM**  
(RCA - 1966)

- 1 - É amor, é saudade (Onildo Almeida)
- 2 - Tesourão (João Silva – Manoel Euzébio)
- 3 - Ingazeira da saudade (João Silva – Albuquerque)
- 4 - Pica-pau (Rangel – João Silva)
- 5 - Meu benzim (Luiz Guimarães)
- 6 - Rei do cangaço (Onildo Almeida – Agripino Aroeira)
- 7 - Minha açucena (Onildo Almeida)
- 8 - A volta do baião (João Silva – K-Boclinho)
- 9 - Despedida de amargar (Luiz Guimarães – João do Vale)
- 10 - Macaco de cheiro (José Pereira – João Silva)
- 11 - Se a polícia chegar (Onildo Almeida)
- 12 - Xavier e seu forró (Sebastião Rodrigues – João Silva)





**MARINÊS**  
**(CBS -1967)**

- 1 - Eu chego lá (Abel Silva – João do Vale)
- 2 - Aboio (Capinan – Gilberto Gil)
- 3 - Vivendo e aprendendo (Anastácia – Italcúcia)
- 4 - Triste despedida (Geraldo Nunes – João Silva)
- 5 - Assim nasceu o xaxado (Onildo Almeida – Agripino Aroeira)
- 6 - Súplica nordestina (Niquinho – Genival Cassiano – Ayrão Reis)
- 7 - Procissão (Gilberto Gil)
- 8 - Vento de maio (Gilberto Gil – Torquato Neto)
- 9 - Viramundo (Capinan – Gilberto Gil)
- 10 - Mutirão (Sergio Ricardo)
- 11 - Mãe sertaneja (Juvenal Lopes – Reinaldo Costa)
- 12 - Catingueira (Onildo Almeida – José Maria de Assis)



**MARINÊS - O MELHOR DE MARINÊS**  
**(RCA -1967)**

- 1 - Siriri - sirirá (Onildo Almeida)
- 2 - Siu, siu, siu (Onildo Almeida)
- 3 - Campina Grande (Onildo Almeida)
- 4 - Carne de sol (Onildo Almeida)
- 5 - É amor, é saudade (Onildo Almeida)
- 6 - Maria Chiquinha (Guilherme Figueiredo)
- 7 - Balancero da usina (Abdias Filho – João do Vale)
- 8 - Valsa Nenê (Jacinto Silva – Abdias Filho)
- 9 - Coisas do norte (Rosil Cavalcanti - João do Vale)
- 10 - Pica-pau (João Silva – Rangel)
- 11 - Maria coisa (João Silva – Sebastião Rodrigues)
- 12 - A volta do baião (João Silva – K-Boclinho)



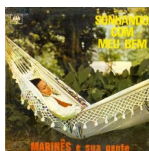
**MANDACARÚ**  
(CBS - 1968)

- 1 - Ora! viva São João (Antônio Barros)
- 2 - É no balanço do mar (Antônio Barros)
- 3 - O sininho do amor (Ribeiro Valente – Altamiro Carrilho)
- 4 - Fatura no Nordeste (Antônio Bezerra – D. Castro)
- 5 – Matuto (Onildo Almeida)
- 6 - Urubu tá com raiva do boi (Geraldo Nunes – Venâncio)
- 7 - Tara-rá-rá (Onildo Almeida)
- 8 -Sete punhá (Mário Tupinambá – José Jesus)
- 9 -Tema de amor (Geraldo Nunes – Venâncio)
- 10 - Amor é mais amor (Dilson Dória – Jacinto Silva)
- 11 - Cantiga de viola (Onildo Almeida)
- 12 - Aproveita, pessoá (Juvenal Lopes)



**VAMOS RODAR RODA**  
(CBS - 1969)

- 1 - Vamos rodar roda (Antônio Barros)
- 2 - Guerra e paz (Antônio Barros)
- 3 - Qui nem jiló (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)
- 4 - Diz que sim, diz que não (Antônio Barros)
- 5 - Brincar de amor (Antônio Barros)
- 6 - Juazeiro (Luiz Gonzaga – Humberto Teixeira)
- 7 - Ora, viva São João (Antônio Barros)
- 8 - Carreiro boi (Antônio Barros)
- 9 - Baião granfino (Marcos Valentim – Luiz Gonzaga)
- 10 - A volta (Luiz Queiroga)
- 11 - Mal que veio pra bem (Geraldo Nunes)
- 12 - Você quer o que (Antônio Barros)



### **SONHANDO COM MEU BEM (CBS -1970)**

- 1 - Vai meu baião (Antônio Barros)
- 2 - Terra santa (Riachão – Oswaldo Oliveira)
- 3 - Quadrilha do amor (Antônio Barros)
- 4 - Coração sofredor (Antônio Barros)
- 5 - O nome disso é paz (Francisco Xavier – René Bittencourt)
- 6 - Um mundo de amor (Dominguinhos – Anastácia)
- 7 - Queima fogueira (Onildo Almeida)
- 8 - Indecisão (Onildo Almeida – José Maria de Assis)
- 9 - Sonhando com meu bem (Zito de Souza)
- 10 - Chegou o verão (J. B. de Aquino – J. B. Leão)
- 11 - Largo do Pelourinho (J. Cavalcanti – De Castro)
- 12 - De amor eu morrerei (Dominguinhos – Anastácia)



### **NA PENEIRA DO AMOR (CBS - 1971)**

- 1 - Roda no escuro (Florival Ferreira)
- 2 - O que será de nós (Antônio Barros)
- 3 - Nem falta me fez (Amadeu Macedo)
- 4 - Amor sem fim (J. B. de Aquino – Antônio Barros)
- 5 - E a seca continua (D. Martins)
- 6 - Desse jeito não dá pé (Antônio Barros)
- 7 - Bem melhor é brincar (Lindolfo Barbosa – Zé Pretinho da Bahia)
- 8 - Nosso amor foi uma aposta (Antônio Barros)
- 9 - Eu vi sim (Dominguinhos – Anastácia)
- 10 - Na peneira do amor (J. B. de Aquino – Sebastião Rodrigues)
- 11 - Me deixe na lama (Antônio Barros)
- 12 - Amor que nasceu (Antônio Barros)



### **VIVENDO E APRENDENDO – MARINÊS (CBS - 1971)**

- 1 - Vivendo e aprendendo (Anastácia – Italúcia)
- 2 - Assim nasceu o xaxado (Onildo Almeida – Agripino Aroeira)
- 3 - É no balanço do mar (Antônio Barros)
- 4 - O sininho do amor (Ribeiro Valente – Altamiro Carrilho)
- 5 - Urubu tá com raiva do boi (Geraldo Nunes – Venâncio)
- 6 - Súplica nordestina (Niquinho – Genival Cassiano – Ayrão Reis)
- 7 - Tara - Rá - Rá (Onildo Almeida)
- 8 - Sete Punhá (Mário Zupinambá – José Jesus)
- 9 - Amor é mais amor (Dilson Dória – Jacinto Silva)
- 10 - Cantiga de viola (Onildo Almeida)
- 11 - Aproveita, pessoal (Juvenal Lopes)
- 12 - Catingueira (Onildo Almeida – José Maria de Assis)



### **CANÇÃO DA FÉ (CBS -1972)**

- 1 - Sem vergonha (Jocafi – Antônio Carlos)
- 2 - Deu cupim no nosso amor (Rossini Pinto)
- 3 - Canção da fé (Janduhy Finizola)
- 4 - Achê de afonjá (Toninho – Zito de Souza)
- 5 - Campina Grande (José Orlando)
- 6 - Advinhação (Aldemar Paiva)
- 7 - Camacará lenhador (Marco Antônio – Zito de Souza)
- 8 - O amor de Severino (Severino Ramos)
- 9 - Vitalino (Onildo Almeida)
- 10 - Até minha vida (Dominguinhos – Anastácia)
- 11 - Nem de noite, nem de dia (Severino Ramos – Artur Vilarinho)
- 12 - Olê Laurindo (Luiz Queiroga)



### **SÓ PRA MACHUCAR (CBS - 1973)**

- 1 - Nova Jerusalém (Janduhy Finizola)
- 2 - Bananeira mangará (Janduhy Finizola)
- 3 - Cerca velha (Janduhy Finizola)
- 4 - É tempo de voltar (Dominguinhos – Anastácia)
- 5 - Cheguei pra ficar (Dominguinhos – Anastácia)
- 6 - Eu quero um xodó (Dominguinhos – Anastácia)
- 7 - Amanhecendo (Luiz Queiroga)
- 8 - Meu cariri (Rosil Cavalcante – Dilú Melo )
- 9 - Só pra machucar (Onildo Almeida)
- 10 - Recordação (Reinaldo Costa)
- 11 - Maranhão pra frente (José Maria Viana)
- 12 - Matando na unha (Dominguinhos – Anastácia)



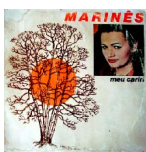
### **A DAMA DO NORDESTE (CBS -1974)**

- 1 -Vê se vê (Tibério Gaspar – Rubão Sabino)
- 2 -O amor morreu (Dominguinhos – Anastácia)
- 3 - Romaria (Piska)
- 4 - Carinhoso (Pixinguinha – João de Barro)
- 5 - Flor de laranjeira (Marinês)
- 6 - Chore e namore (Pedro Paulo – Othon Russo)
- 7 - Janaína (Dominguinhos – Anastácia)
- 8 - Mensagem da flor (Mara Guedes)
- 9 - Sá dona (Roberto Araújo – Roberto Gomes)
- 10 - Com a faca e o queijo na mão (Oliveira – Castro)
- 11 - Evolução (Tony Damito – Giliat Pinto)
- 12 - Não vou me conformar (Marinês – Carmelo da Costa)



### **A VOLTA DA CANGACEIRA (CBS - 1975)**

- 1 - Ladeira do penar (Dominguinhos – Anastácia)
- 2 - Sanfoneiro pé de serra (Dominguinhos – Anastácia)
- 3 - Tudo é bom e nada presta (Cecéu)
- 4 - Teu amor é uma chama (Antônio Barros)
- 5 - Não cheguei pro seu nariz (Cecéu)
- 6 - Tema do juízo final (Antônio Barros)
- 7 - São João bonito (Dominguinhos – Anastácia)
- 8 - Caçador de tatu (Cecéu – Carrapeta)
- 9 - Paxá de meia tijela (Jota Lima)
- 10 - Carimbó do marajó (Aluísio – Toninha)
- 11 - Cada lado um galho (Brito Lucena – Ademar Caetano)



### **MEU CARIRI - VELEIRO (1976)**

- 1 - Meu cariri (Rosil Cavalcanti – Dilú Melo)
- 2 - Nordeste valente (João Silva – J. B. Aquino)
- 3 - Só pra machucar (Onildo Almeida – Zanoni Vieira)
- 4 - Matando na unha (Anastácia – Dominguinhos)
- 5 - Explosão (Tarcisio Capristano)
- 6 - Desse jeito não dá pé (Antônio Barros)
- 7 - Sou o estopim (Antônio Barros)
- 8 - Nosso amor foi uma aposta (Antônio Barros)
- 9 - Cerca velha (Janduhy Finizola)
- 10 - Casa de marimbondo (Djalma Leonardo – Antônio Barros)
- 11 - E a seca continua (D. Martins)
- 12 - Vivendo e aprendendo (Italúcia – Anastácia)
- 13 - Sem vergonha (Antonio Carlos – Jocaí)
- 14 - Amor sem fim (J. B. de Aquino – Antônio Barros)



### **NORDESTE VALENTE (CBS -1976)**

- 1 - Nordeste valente (J. B. de Aquino – João Silva)
- 2 - Casa de marimbondo (Antônio Barros – Djalma Leonardo)
- 3 - Carimbó de vovó Sinhá (Naldo Aguiar)
- 4 - Flor de croata (Raymundo Evangelista – João Silva)
- 5 - Sou o estopim (Antônio Barros)
- 6 - Mundo louvado (Oniel de Oliveira)
- 7 - No laço do carimbo (Naldo Aguiar)
- 8 - Você me machucou (Kim de Oly – André Araújo)
- 9 - Mestre mundo (Julinho – Luiz Bandeira)
- 10 - Nosso amor está morrendo (Antônio Barros)
- 11 - Maracá de menino (Assizão)
- 12 - Como vai passando (Cecéu – Ademar Caetano)



### **BALAIANDO (CBS - 1977)**

- 1- Explosão (Tarcisio Capistrano)
- 2-Saci Pererê (Tarcisio Capistrano)
- 3 - Juremê (Ném – Chico Xavier)
- 4 -Esquinado (Tarcisio Capistrano)
- 5 -Sertanejo feliz (Tarcisio Capistrano – Antônio Carlos)
- 6 -Coqueiro seco (Tarcisio Capistrano)
- 7- Balaiando (Tarcisio Capistrano)
- 8- Cantando feito cigarra (Vital Farias)
- 9 - Pai Xangô (Tarcisio Capistrano)
- 10 - Bendito seja (Alba)
- 11 - Vingança de amor (Tarcisio Capistrano)
- 12 - Chico Tuiu (Vital Farias)



**MARINÊS-CANTANDO PRÁ VALER  
(CBS - 1978)**

- 1 - Por debaixo dos panos (Cecéu)
- 2 - Esse boi não tá com nada (Tarcisio Capistrano)
- 3 - Pimentão não! (Tarcisio Capistrano)
- 4 - Palavras para o vento (Cecéu)
- 5 - Botão de rosa (Cecéu)
- 6 - Lenda de São João (Tarcisio Capistrano)
- 7 - Divergência (Cecéu)
- 8 - É difícil esquecer (Marcos Farias)
- 9 - Amor decente (Cecéu)
- 10 - Jeito estranho de amar (Dominguinhos – Anastácia)
- 11 - Coco da Maria (Tarcisio Capistrano)
- 12 - Cavalo verde (Da Costa – D Arc)



**ATENDENDO AO MEU POVO  
(CBS -1979)**

- 1 - Buraco no tamanco (Zé Pretinho da Bahia – Tarcisio Capistrano)
- 2 - Atendendo ao meu povo (Tarcisio Capistrano)
- 3 - Vou levando a vida (Marcos Farias – D. Matias)
- 4 - Eu quero mais (Zé Pretinho da Bahia – Tarcisio Capistrano)
- 5 - Ciúme no peito (D. Matias - Genário)
- 6 - Santo de carne e osso (Tarcisio Capistrano)
- 7 - Fim de carreira (Tarcisio Capistrano)
- 8 - Toca bandinha (Juvenal Lopes)
- 9 - Um vento que passou (Marcos Farias – Anastácia)
- 10 - Não teve fim (Marcos Farias – Genário)
- 11 - Palhoção (Tarcisio Capistrano – Suzete Bezerra)
- 12 - Volte logo amor (Marcos Farias – Genário)





### **BATE CORAÇÃO (CBS - 1980)**

- 1 - Só gosto de tudo grande (Adolpho de Carvalho – Adélio da Silva)
- 2 -Vamos mulher (Cecéu)
- 3 -Amor fogoso (Cecéu)
- 4 -Preto na minha esperança (Chico Xavier – Marcos Farias)
- 5 -A dança engraçada (Zé Pretinho da Bahia - Adélio da Silva)
- 6 -Jogada for a (Cecéu)
- 7 -Bate coração (Cecéu)
- 8 -Brincadeira de burrica (Lindolfo Barbosa – D. Matias)
- 9 -Cadarço de sapato (Adolpho de Carvalho – Adélio da Silva)
- 10 -Meu amor me chama (Zé Pretinho da Bahia – Adolpho de Carvalho)
- 11-Amor sagrado (D. Matias – Pereirinha)
- 12 -Amor magoado (Marcos Farias – Genário)



### **ESTACA NOVA (CBS - 1981)**

- 1-Mutirão de pedreira (Julinho – João do Vale)
- 2-Estaca nova (Tarcísio Capistrano)
- 3-Marica de Marica (J. B. de Aquino – Zé Pretinho da Bahia)
- 4 -Língua do povo (Cecéu)
- 5 -O fole roncou (Nelson Valença – Luiz Gonzaga)
- 6 -Arrepiando (Amadeu Macedo – Mariazinha)
- 7 -Pot-pourri:
  - Siriri, sirirá (Onildo Almeida)
  - Balancero da usina (João do Vale)
  - Meu beija-flor (Onildo Almeida)
  - Quadrilha é bom (Zé Dantas)
- 8 - Mulé de um (Cecéu)
- 9 - Negócio grande (Juarez Santiago – Marinês)
- 10 - Rompeu aurora (Antônio Barros)

11 - Protestação (Cecéu)

12 - Já tenho um xodó (Juarez Santiago – Camarão)



**DESABAFO**  
(CBS - 1982)

1 - Xote do beliscão (Ary Monteiro – Leôncio - João do Vale)

2 - Forró do Furtuoso (Jorge de Castro – Luiz Vieira – João do Vale)

3 - Pobre coitado (Zé do Maranhão)

4 - Com a cabeça no lugar (Cecéu – Marinês)

5 - Um Deus pra cada um (Cecéu)

6 - Apelo (Tarcísio Capistrano – D. Matias)

7 - Peba na pimenta (Adelino Rivera – José Batista – João do Vale)

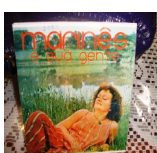
8 - Sacudir o pó (Cecéu)

9 - Desabafo (Cecéu)

10 - Mágoa (Lindolfo Barboza – Anastácia)

11 - O camaleão (Assisão)

12 - O papeiro é meu (Zé do Maranhão – Sidney Rocha)



**SÓ O AMOR ILUMINA**  
(POLIGRAM - 1983)

1 - Beijo na boca (Cecéu)

2 - Nem que pare o coração (Cecéu)

3 - Onça Caetana (Afonso Gadelha – Glória Gadelha)

4 - Vai ser denço só (João Silva)

5 - Doce que nem bombom (Cecéu)

6 - Mulher de sanfoneiro (João Silva)

7 - Só o amor ilumina (Cecéu)

8 - Frevo segredo (Marinês)

9 - Coração de cetim (Afonso Gadelha – Glória Gadelha)

10 - Xamego do pai (Ivan Santos – Marinês)



**TÔ CHEGANDO**  
(RCA - 1986)

1- Pot-pourri:

- Balancero da usina (Abdias Filho – João do Vale)
- Beija-flor (Onildo Almeida)
- Olé, Laurindo (Luiz Queiroga)
- Siriri, sirirá (Onildo Almeida)
- Bananeira mangará (Janduhy Finizola)

2 -Tô virando emprego(João Silva – Luiz Gonzaga)

3- Só você não vem (Pinto do Acordeon)

4 - Agarradinho (Paulo Massadas – Michael Sullivan)

5 - Doida por uma folia (Gilberto Gil)

6 - Vira e mexe (Antônio Brasileiro – Antônio Hernandez)

7 - Amigo velho tocador (Zé Mocó – João Silva)

8 - Jeito manhoso (Nando Cordel)

9 - Forróbiado (Onildo Almeida)

10 - Quatro cravos na lapela (Cátia de França – Jarbas Mariz)

11 - Vida acomodada (Céceu)

12 - Bom mesmo é vadiar (Dominguinhos – Nando Cordel)



**BALAIÓ DA PAIXÃO**  
(RCA – 1987)

1- Pot-pourri:

- E tará-rá-rá (Onildo Almeida)
- Minha açúcarcena (Onildo Almeida)
- Meu benzim (Onildo Almeida)
- Meu benzim (Luiz Guimarães – Abdias)
- É amor, é saudade (Onildo Almeida)

2 - Tô doida pra provar do teu amor (Nando Cordel)

3 - Olhos duidinhos (Maranguape – Iranilson – João Silva)

4 - Danação de gamação (Chico Xavier – João Silva)

- 5 - Fulô de goiabeira (Liane – Anastácia)
- 6 - Novinho no leite (Nando Cordel)
- 7 - Balaio de paixão (Cecéu)
- 8 - Forró pé de chinelo (Cecéu)
- 9 - Lírio, lírio colorido (Niceas Drumont – Cecílio Nena)
- 10 - Rio de amarguras (Maurílio Costa – Oseinha)
- 11 - Chamego na farinha (Cecéu)
- 12 - Feitiço (Jorge de Altinho)



**FEITO COM AMOR  
(CONTINENTAL- 1988)**

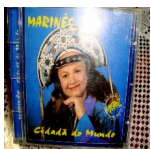
- 1 - Viciado em forró (Agostinho Reis)
- 2 - Forrojão (Walmar)
- 3 - Pot-pourri:
  - Vou pra tamarineira (João Machado – Elinó Julião)
  - Pitiguary (José Leocadio – José Pacheco)
  - Rabo de palha (Cecéu)
  - Na emenda (Manoel Euzébio – Juarez Santiago)
  - Puxando fogo (Elinó Julião – João Machado)
- 4 - O maior forró do mundo (Val Macambira – Pedrinho do Acordeon – Lis)
- 5 - Sobe poeira (Vicente de Oliveira – Domingos Nogueira)
- 6 - Sempre você (Abel Silva – Dominginhos)
- 7- Xamego danado (Marcos Farias – Claudete)
- 8 - Cometa mambembe (Edmundo Caroso – Carlos Pita)
- 9 - Colcha de cetim (Pinto do Acordeon)
- 10 - Doce mar (Tabajara)

\*CDs



**CANTA BRASIL – MARINÊS  
(LINE STUDIO -1992)**

- 1 - Sanfona Culpada (Antônio Barros e Céceu)
- 2 - Campina Grande (José Orlando)
- 3 - O nome disso é paz (René Bittencourt– Francisco Xavier)
- 4 - Recordação (Reinaldo Costa)
- 5 - Pra incendiar seu coração (Moraes Moreira – Patinhos)
- 6 - Riacho Vadio (Petrúcio Amorim)
- 7- Cheguei pra ficar (Dominguinhos – Anastácia)
- 8- Mais uma ilusão (Herman Barbosa – José Geraldo Diamante)
- 9 - Feira de mangaio (Sivuca –Glória Gadelha)
- 10 - Um mundo de amor (Dominguinhos- Anastácia)



**MARINÊS - CIDADÃ DO MUNDO  
(SOM ZOOM – 1995)**

- 1 - Colher de chá (Nino – Tony Dumont)
- 2 - Se lembra coração(Ferreira Filho – Luiz Fidélis)
- 3 - Firin-finfon (Antonio Barros – Cecéu)
- 4 - Nordeste (Ronaldo Aranha)
- 5 - No teu cheiro me acabar (Nodgy Andrade – Marinês)
- 6 - Amor demais (Eiezer Setton)
- 7- Filhos do sol (Nino –Marinês)
- 8 - Caminhos da vida (Antonio Barros – Cecéu)
- 9.- Meu vaqueiro, meu peão (Rita de Cássia)
- 10.- Cidadã do mundo (Nino–Marinês)
- 11.- Lambeu colou (Antônio Barros – Cecéu)
- 12 - Forró dos compadres (João Silva)
- 13 - Me acorda pra sonhar (Eliezer Setton)
- 14 - Poeta verdade (Xichico – C.Abrantes)

15 -Lavou enxugou (Sussuanil)

16 -Toca bandinha (Juvenal Lopes)



### **MARINÊS & E SUA GENTE: 50 ANOS DE FORRÓ (BMG BRASIL - 1999)**

1 - A noite toda (Tadeu Mathias – Yeda Dantas)

2 - Coco da Mãe do mar- com Lenine (Siba – Lenine)

3 -Se lembra coração (Luiz Fidélis – Ferreira Filho)

4 - Forró das cumadres - com Elba Ramalho (João Silva)

5 - Mundo de amor(Dominguinhos – Anastácia)

6 - Forró do beliscão - com Genival Lacerda(Ary Monteiro – Leôncio – João do Vale)

7- Pelas ruas que andei - com Alceu Valença (Alceu Valença – Vicente Barreto)

8 -Fulutiado - com Chico César (Jarbas Marins – Chico César)

9 - Lamento sertanejo - com Ney Matogrosso(Dominguinhos – Gilberto Gil)

10 - Remelexo, swing e suor (Aracílio Araújo – Marinês)

11 - Meu cariri - com Zé Ramalho (Dilú Melo – Rosil Cavalcanti)

12 - Bulir com tu – com Marcos Farias (Cecéu)

13 - Tempero do forró - com Geraldo Azevedo (Geraldo Amaral – Geraldo Azevedo)

14 - Rompeu aurora - com Margareth Menezes (Antônio Barros)

15 - Medley de xotes: com Antônio Barros e Cecéu

- Sou o estopim (Antônio Barros)

- Por debaixo dos panos (Cecéu)

- Bate coração (Cecéu)

- Desabafo (Cecéu)

16 - Mais dias, menos dias - com Moraes Moreira (Moraes Moreira)

17 - Assim nasceu o xaxado (Agripino Aroeiro – Onildo Almeida)



### **RAÍZES NORDESTINAS (COPACABANA 1999)**

1 - Buraco no tamanco (Zé Petrinho da Bahia – Tarcisio Capistrano)

2 - Só gosto de tudo grande (Adolpho de Carvalho – Adélio da Silva)

- 3 - Bate coração (Céceu)
- 4 - O Fole roncou (Nelson Valença – Luiz Gonzaga)
- 5 - Eu quero mais ( Zé Petrinho da Bahia – Tarcisio Capistrano )
- 6 - Mutirão de pedreira (Julinho– João do Vale)
- 7 - Xote do beliscão (Ary Monteiro- Leôncio –João do Vale)
- 8 - Peba na pimenta (José Batista- João do Vale – Adelino Ribeiro)
- 9 - Por debaixo dos panos (Céceu)
- 10 - Coco da Maria (Tarcisio Capistrano)
- 11 - Esse boi não está com nada (Tarcisio Capistrano)
- 12 - Atendendo ao meu povo (Tarcisio Capistrano)
- 13 - Amor feroso ( Cecéu)
- 14 - A dança engraçada (Zé Pretinho da Bahia – Adélio da Silva)
- 15 - Mulé de um (Cecéu)
- 16 - Sacudir o pó (Cecéu)
- 17 - Pimenta não! (Tarcisio Capistrano)
- 18 - Cadarço de sapato (Adolpho de Carvalho – Adélio da Silva)
- 19 - Estaca nova (Tarcisio Capistrano)
- 20 - Divergência (Cecéu)



**EU SÓ QUERO UM FORRÓ  
(BMG BRASIL 2000)**

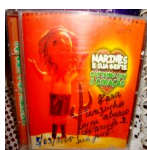
- 1 - Forró das cumadres (João Silva)
- 2 - Tô Doida pra provar o teu amor (Nando Cordel)
- 3 - Quatro cravos na lapela (Cátia de França –Jarbas Mariz)
- 4 - Forró pé-de-chinelo (Cecéu)
- 5 - Pelas ruas que andei (Alceu Valença – Vicente Barreto)
- 6 - Forróbiado (Onildo Almeida)
- 7 - Tá virando emprego (João Silva –Luiz Gonzaga)
- 8 - Chamego na farinha (Cecéu)
- 9 - Jeito manhoso (Nando Cordel)
- 10 - Forró de beliscão (Ary Monteiro – Leôncio – João do Vale)
- 11 - Amigo velho tocador (Zé Mocó – João Silva)

- 12 - Coco da mãe do mar (Siba – Lenine)
- 13 - Bom mesmo é vadiar (Dominguinhos – Nando Cordel)
- 14 - Tempero do forró (Geraldo Amaral– Geraldo Azevdo)



**20 SUPER SUCESSOS - MARINÊS  
(BMG BRASIL- 2002)**

- 1 - Tudo é bom e nada presta (Cecéu)
- 2 - É no balanço do mar (Antônio Barros)
- 3 - Janaína (Dominguinhos – Anastácia)
- 4 - Caçador de tatú (Cecéu – Carrapeta)
- 5 - Matuto (Onildo Almeida)
- 6 - Sete punhá (Mário Zupinambá – José Jesus)
- 7 - Ladeira do penar ( Dominguinhos – Anastácia )
- 8 - Vê se vê (Tibério Gaspar – Rubão Sabino)
- 9 - Sanfoneiro pé-de-serra ( Dominguinhos – Anastácia )
- 10 - Teu Amor é uma chama (Antônio Barros)
- 11 - Aproveita, pessoá (Juvenal Lopes)
- 12 - Romaria (Piska)
- 13 - Tema de amor (Geraldo Nunes – Venâncio)
- 14 - Ora! viva São João (Antonio Barros)
- 15 - O sininho do amor (Ribeiro Valente – Altamiro Carrilho)
- 16 - Cantiga de viola (Onildo Almeida)
- 17 - Amor é mais amor (Dilson Dória – Jacinto Silva)
- 18 - Fatura no Nordeste (Antônio Bezerra – D.Castro)
- 19 - Tara - rá - rá (Onildo Almeida)
- 20 - Tema do juízo final (Antônio Barros)



**CANTANDO COM O CORAÇÃO: MARINÊS E SUA GENTE  
(CD INDEPENDENTE – 2003)**

- 1 - Calango da lacraia (Luiz Gonzaga - J. Portela)
- 2 - Fazendo o ferro derreter (Petúcio Amorim)



- 3 - Ta no sangue e no suor (Petrúcio Amorim)
- 4 - Eu vi sim (Dominguinhos e Anástacia)
- 5 - Guerra e paz (Antônio Barros)
- 6 - Sou assim (Rossine Pinto)
- 7 - Jura de amor (Arnaldo Farias)
- 8 - Pra ficar com você (Rogério Rangel)
- 9 - Tareco e mariola (Petrúcio Amorim)
- 10 - Forró verdadeiro (Arnaldo Farias)
- 11 - Te dou um doce (Nando Cordel)
- 12 - Canto do assum preto (Ajalmar Maria)



**ONTEM, HOJE E SEMPRE  
(PRÓ - ÁUDIO 2007)**

- 1 - Desabado (Cecéu)
- 2 - Não cheguei pro seu nariz (Cecéu)
- 3 - Divergência (Cecéu)
- 4 - Pisa na Fulô (João do Vale)
- 5 - Maria coisa (João do Vale)
- 6 - Ladeira do penar (Dominguinhos/ Anastácia)
- 7 - Tem do juízo final (Cecéu)
- 8 - Corina (Zé Dantas)
- 9 - Mestre mundo (Julinho do Acordeon)
- 10 - Sinhinho do amor (Niquinho)
- 11 - No meu cariri (Rosil Cavalcanti– Dilú Melo)
- 12 - Cerca velha (Janduy (Filizola)
- 13 - O Nordeste precisa de paz (DR)
- 14 - Carcará (Zé Cândido – João do Vale)
- 15 - Carinhoso (Pixinguinha – Braguinha)

## ANEXO B

### LETRAS DAS MÚSICAS ANALISADAS

#### 1 – *Meu cariri*

No meu cariri  
 Quando a chuva não vem  
 Não fica lá ninguém  
 Somente Deus ajuda  
 Se não vier do céu  
 Chuva que nos acuda  
 Macambira morre  
 Xiquexique seca  
 Juriti se muda

Se meu Deus der um jeito  
 De chover todo ano  
 Se acaba o desengano  
 O meu viver lá é certo  
 No meu cariri  
 Pode se ver de perto  
 Quanta boniteza  
 Pois a natureza  
 É um paraíso aberto

Composição: Rosil Cavalcanti e Dilú Melo  
 Gravada em: *Só pra Machucar* (1973); *Meu Cariri* (1976); *Marinês e sua Gente: 50 anos de forró* (1999); *Ontem, Hoje e Sempre* (2007)  
 \*Letra transcrita de encarte de disco

#### 2 – *Pisa na fulô*

Um dia desse fui dançar lá em Pedreira  
 Na rua da Golada  
 Eu gostei da brincadeira  
 Zé Caxangá era o tocadô  
 Mas só tocava  
 Pisa na fulô

Pisa na fulô  
 Pisa na fulô  
 Pisa na fulô  
 Não maltrata o meu amor

Seu Serafim  
 Cochichava mais Dió  
 Só capaz de jurar nunca vi forró mió

Até vovó garrou na mão de vovô  
 "Umbora meu veinho  
 Pisa na fulô"

Eu vi menina que nem tinha 12 anos  
 Agarrar seu par e também sai dançando  
 Satisfeitas e dizendo "meu amor  
 Ai, como é gostoso  
 Pisa na fulô

De madrugada  
 Zé Caxangá  
 Disse ao dono da casa:  
 Num precisa me pagá  
 Mas por favor  
 Arranje outro tocador  
 que eu também quero  
 Pisa na fulô

Pi..., pi, ..., pisa na Fulô  
 Pisa , pisa , pisa, pisa , pisa  
 Pisa na fulô  
 Vem cá, menina  
 Que eu também quero  
 Que eu também vou  
 Pisa na fulô  
 Pisa na fulô  
 Não maltrata meu amor

Composição de: Silveira Jr, Ernesto Pires e João do Vale  
 Gravada em: *Compacto* (1957); *Vamos Xaxar* (1957); *Aquarela Nordestina* (1959);  
*Ontem, Hoje e Sempre* (2007)

\* Letra transcrita de encarte de disco

### 3 – *Peba na pimenta*

Seu Malaquias preparou  
 Cinco peba na pimenta  
 Só do povo de Campina  
 Seu Malaquias convidou mais de quarenta  
 Entre todos os convidados  
 Pra comer peba foi também Maria Benta  
 Benta foi logo dizendo  
 Se arder, não quero não  
 Seu Malaquias então lhe disse  
 Pode comer sem susto  
 Pimentão não arde não  
 Benta começou a comer  
 A pimenta era da braba

Danou-se a arder  
Ela chorava, se maldizia:  
Se eu soubesse, desse peba não comia

Ai, ai, ai seu Malaquias  
Ai, ai, você disse que não ardia  
Ai, ai, tá ardendo pra daná  
Ai, ai, tá me dando uma agonia  
Ai, ai, que tá bom eu sei que tá  
Ai, ai, mas tá fazendo uma arrelia

Depois houve arrasta-pé  
O forró tava esquentando  
O sanfoneiro então me disse  
Tem gente aí que tá dançando soluçando  
Procurei pra ver quem era  
Pois não era Benta  
Que inda estava reclamando?

Composição de: João Batista, João do Vale e Adelino Ribeira  
Gravada em: *Compacto* (1957); *Vamos Xaxar* (1957); *Desabafo* (1982);  
*Raízes Nordestinas* (1999)

\* Letra transcrita de encarte de disco

#### 4 – História de Lampião

No Nordeste do Brasil, quem não conhece já ouviu falar em Lampião  
Cabra macho sim senhor perverso e matador  
Era o terror do Sertão  
Aonde ele passava o povo se arretirava com medo de Lampião  
Tinha tantos cangaceiros  
Todos eles desordeiros a fazer criminação

Mas um dia seu doutor  
Força volante mandou atrás do Lampião  
Acabar com o cangaço deixar tudo em bagaço  
Pra reinar paz no Sertão  
Inté Maria Bonita foi morta no meio da grita do bando de Lampião  
Do bando de Lampião  
Mas morreu tanto cangaceiro e botaram no terreiro pra fazer degolação

Morreu Lampião/Há paz no sertão  
Morreu Lampião/Há paz no sertão  
Morreu Lampião/Há paz no sertão

Composição: Onildo Almeida  
Gravada em: *Compacto* (1960); *Marinês e sua Gente* (1960); *Marinês e sua Gente*  
(1962)

\* Letra transcrita através de audição da música

5 – *Saudade do Nordeste*

Nordeste, Nordeste de homem trabalhador  
 Que mora no rancho caindo  
 Dormindo no chão sem cobertor  
 Nordeste, Nordeste que me dá recordação  
 Do tempo que eu era menina, eita Nordeste do meu coração

Prefiro voltar pro Nordeste  
 A minha vontade é viver no Sertão  
 Fazer meu mucambo, vestir meu mulambo  
 Pegar na enxada e plantar meu feijão

A vida é boa quando a chuva cai no chão  
 Sou de opinião, não me canso de dizer  
 Nasceu no Nordeste, viveu no Nordeste  
 Que é do Nordeste, lá tem que morrer  
 Nasceu no Nordeste, viveu no Nordeste  
 Que é do Nordeste, lá tem que morrer

Composição: Antônio Barros e Aleixo Ourique  
 Gravada em: *Compacto* (1960); *Marinês e sua Gente* (1960); *Marinês e sua Gente* (1962)

\* Letra transcrita através de audição da música

6 – *Aquarela nordestina*

No Nordeste imenso, quando o sol calcina a terra,  
 Não se vê uma folha verde na baixa ou na serra.  
 Juriti não suspira, inhambú seu canto encerra.  
 Não se vê uma folha verde na baixa ou na serra.

Acauã, bem no alto do pau-ferro, canta forte,  
 Como que reclamando nossa falta de sorte.  
 Asa branca, sedenta, vai chegando na bebida.  
 Não tem água a lagoa, já está ressequida.

E o sol vai queimando o Brejo, o Sertão, Cariri e Agreste.  
 Ai, ai, meu Deus, tenha pena do Nordeste.

Laiá laiá laiá,...

No Nordeste imenso, quando o sol calcina a terra,  
 Não se vê uma folha verde na baixa ou na serra.  
 Juriti não suspira, inhambú seu canto encerra.  
 Não se vê uma folha verde na baixa ou na serra.

Acauã, bem no alto do pau-ferro, canta forte,  
 Como que reclamando nossa falta de sorte.

Asa branca, sedenta, vai chegando na bebida.  
 Não tem água a lagoa, já está ressequida.

E o sol vai queimando o Brejo, o Sertão, Cariri e Agreste.  
 Ai, ai, meu Deus, tenha pena do Nordeste.

Laiá laiá laiá,...

Composição: Rosil Cavalcanti  
 Gravada em: *compacto* (1958); *Aquarela Nordestina* (1959)  
 \* Letra transcrita através de audição da música

### 7 – *Atendendo ao meu povo*

É xaxado no pé, é triangulo na mão  
 É o povo animado no meio do salão  
 É xaxado no pé, é triangulo na mão  
 É o povo animado no meio do salão

Atendendo ao meu povo vou cantar o xaxado  
 Vou voltar às raízes, reviver o passado  
 Com a zabumba repicando e triângulo afamado  
 Sanfona castigando e no pé sapateado

Sanfona castigando, tome xaxado  
 O zabumba repicando e no pé sapateado  
 Agradeço ao meu povo o meu reinado  
 No repique do triângulo, tome xaxado

Composição: Tarcisio Capistrano  
 Gravada em: *Atendendo ao meu Povo* (1979); *Raízes Nordestinas* (1999)  
 \* Letra transcrita através de audição da música

### 8 – *A Volta do baião*

Baião alegria do povo  
 Baião olha ele aí de novo  
 Baião alegria do povo  
 Baião olha ele aí de novo  
 Para alegrar o povo  
 Olha ele aí de novo

Enquanto existir Nordeste  
 Existir seca e verão, cariri, brejo e agreste  
 Chapéu de couro e gibão  
 Existir rancho e palhoça  
 Oito baixos, violão  
 Reco, reco, triângulo e zabumba, tem que existir baião

Baião alegria do povo  
 Baião olha ele aí de novo  
 Baião alegria do povo  
 Baião olha ele aí de novo  
 Para alegrar o povo  
 Olha ele aí de novo

Ele é tão impalmaré  
 Vai e volta sem parar  
 Tem fôlego de sete gatos  
 É pau de jacarandá  
 É tronco de bananeira, quanto mais corta, mais dá  
 Chegou forte, valente e mais quente quero ver baião no ar

Composição: João Silva-K e Boclinho  
 Gravada em: *Meu Benzim* (1966); *O Melhor de Marinês* (1967)  
 \* Letra transcrita através de audição da música

#### 9 – *Assim nasceu o xaxado*

Ei xaxado nascesse no meu Sertão  
 Na alma dos nordestinos  
 Como nasceu o baião

Nascesse das banduleiras  
 Alpargatas de cinturão  
 Nascesse das carabinas  
 Dos cabras de lampião  
 Do que tem sorriso quente  
 Das cabrochas do Sertão

Nascesse no pé da serra onde a asa branca partiu  
 Maracujá bem florido se estende bem rasteirinho  
 Onde o poeta em repente sufoca as mágoas do pio

Teu batuque é diferente  
 Que noutra lugar não vejo  
 Batuque dos corações, dos poetas sertanejos  
 Tens o pecado inocente, de amor sem primeiro beijo

Tu carregas mais saudades  
 Que o pau-de-arara que vem  
 Tem ciúmes quentes das moças que dançam no xenhenhém  
 Só anelão de doutor  
 O meu xaxado não tem

Composição: Onildo Almeida e Agripino Aroeira  
 Gravada em: *Marinês* (1967) *Vivendo e Aprendendo* (1971); *Marinês e sua Gente: 50 anos de forró* (1999)

\* Letra transcrita através de audição da música

## 10 – *Campina Grande*

No dia X da semana  
 No mês dos doze do ano  
 Numa casa, numa rua,  
 Num bairro, numa cidade  
 Na maior simplicidade  
 Uma criança nasceu  
 Botou a boca no mundo  
 Gritou que havia chegado  
 Confesso meio acanhado  
 Aquele grito era meu

Ali eu olhei o mundo  
 Bem do alto de uma serra  
 Onde fica a minha terra no topo da Borborema  
 Não há versos nem poemas  
 Que possam cantar em rimas  
 Os dias que ali em cima eu vivi quando criança

Saudade nasce à distância  
 Campina, grande Campina  
 Sou menina e desmenina  
 Dos tempos da minha infância  
 Lá, lá, lá, lá, laiah  
 Lá, lá, lá, lá, laiah  
 Lá, lá, lá, lá, laiah  
 Lá, lá, lá, lá, laiah  
 Não há versos nem poemas  
 Que possam cantar em rimas  
 Os dias que ali em cima eu vivi quando criança

Saudade nasce à distância  
 Campina, grande Campina  
 Sou menina e desmenina  
 Dos tempos da minha infância

Eh! Campina Grande da minha infância  
 Recordando tudo o que fomos é que resolvi não mais curtir essa saudade sozinha  
 E, por isso vai meu desabafo nessa canção

Composição: José Orlando  
 Gravada em: *Canção da Fé* (1972); *Canta Brasil* (1992)

\* Letra transcrita através de audição da música



11 – *Carne de sol*

Feijão de corda com carne de sol  
 Manteiga de garrafa e farinha quebradinha  
 A gente come tanto chega se lambuza  
 Come e não abusa na nossa terrinha

Feijão de corda com carne de sol  
 Manteiga de garrafa e farinha quebradinha  
 A gente come tanto chega, chega, chega se lambuza  
 Come, come e não abusa na nossa terrinha

No bar de Belo e no de Natá tradicional lá na região  
 A gente toma uma caninha boa, enquanto a carne assa e sai o feijão  
 Quem for um dia a Caruaru seja do Norte ou do Sul vai gostar  
 Da carne de bode, lingüiça torrada, de sarapaté, pirão de buchada  
 Do feijão de corda, tripa e miúdo  
 Vai comer de tudo  
 De rabada, de rabada, de rabada, de rabada, de rabada

Composição: Onildo Almeida  
 Gravada em: *Maria coisa* (1965); *O Melhor de Marinês* (1967)  
 \*Letra transcrita através de audição da música

12 – *Chegou o São João*

Eita pessoá!  
 Chegou São João!  
 Vou me espaiá,  
 Vou dá no pé prô meu Sertão.

Eu vou pra lá,  
 Brincá com Tonha,  
 Com Zefa e Chico,  
 Comer pamonha e canjica  
 Vou soltar ronqueira,  
 Bebê e dançar coco  
 Em volta da fogueira.

Vou soltá,  
 Foguete, balão, buscapé  
 Bebendo aluá, cachaça e capilé

Eita pessoá!  
 Chegou São João!  
 Vou me espaiá,  
 Vou dá no pé prô meu Sertão

Composição: Zédantas e Joaquim Lima

Gravada em: *Compacto* (1960); *Marinês e Sua Gente* (1960)  
 Letra transcrita através de audição da música

13 – *Depois da asa branca*

Adispois que a asa branca  
 Arribou do meu Sertão  
 Nunca mais que teve chuva  
 Nunca mais se ouviu o ronco do trovão  
 Nunca mais que teve chuva  
 Nunca mais se ouviu o ronco do trovão

Juriti cantava forte  
 Nunca mais se ouviu cantar  
 O destino traz a sorte  
 Juriti bem pra longe pode avoar

Os açude d'água doce com os tempo se secou  
 Como os ói que chora muito com saudade de quem lhe deixou  
 Retirante aperreado via fugindo do Sertão  
 Pois o verde da esperança era o mato verde que secou no chão

Eu não fiz como a asa branca  
 Continuo a trabalhar  
 Sempre, sempre espero a chuva até um dia Deus me ajudar  
 Sempre, sempre espero a chuva até um dia Deus me ajudar

Composição: Antônio Barros  
 Gravada em: *Compacto* (1960); *Marinês e sua Gente* (1960)  
 \* Letra transcrita através de audição da música

14 – *E a seca continua*

Meu senhor “quede” o verde que havia nas campinas  
 E os regatos de águas cristalinas  
 Que não vejo mais pelo Sertão  
 Meu senhor, quando a seca invadiu nossa terra  
 Da caatinga ao topo da serra  
 Transformou tudo em desolação

Até mesmo o juazeiro frondoso e valente  
 Sem poder suportar sol tão quente  
 Tudo indica que já feneceu  
 E a esperança que era vista por todo lugar  
 No seu nome não se ouve falar  
 Com certeza também já morreu

Xique-xique como braços voltados pra cima

Como quem roga a Deus que o clima não demore a se modificar  
 Tudo morre mais depressa do que me parece  
 E enquanto a seca permanece é tristeza até mesmo cantar  
 Tudo morre mais depressa do que me parece  
 E enquanto a seca permanece é tristeza até mesmo cantar

Composição: D. Martins

Gravada em: *Meu Cariri* (1958); *Na Peneira do Amor* (1971)

\*Letra transcrita de encarte de disco

### 15 – *Matuto*

Matuto que vai a cidade nos dias de feira  
 Vem ver os produtos de sua plantação  
 O milho, a farinha, o feijão  
 Tudo que é da produção  
 Do cabra que vive com a enxada na mão

Matuto que vai a cidade nos dias de feira  
 Vem ver os produtos de sua plantação  
 O milho, a farinha, o feijão  
 Tudo que é da produção  
 Do cabra que vive com a enxada na mão

Matuto quando adoecer não pode se receitar  
 Por que o dinheiro que ganha dá muito mal pra passar  
 Cabra do papo-amarelo, dos olhos de icterícia  
 Só sabe o que é trabalho e desconhece a preguiça, ai, ai

Matuto que vai a cidade nos dias de feira  
 Vem ver os produtos de sua plantação  
 O milho, a farinha, o feijão  
 Tudo que é da produção  
 Do cabra que vive com a enxada na mão

Um dia matuto vai ter tudo o que hoje não tem  
 Matuto ainda vai ser gente  
 Igual a gente também  
 Cabra do papo-amarelo, dos olhos de icterícia  
 Só sabe o que é trabalho e desconhece a preguiça, ai, ai

Composição: Onildo Almeida

Gravada em: *Mandacaru* (1968); *Marinês: 20 super sucessos* (2002)

\*Letra transcrita de encarte de disco

16 – *O fole roncou*

O fole roncou no alto da serra  
 Cabroeira da minha terra  
 Subiu a ladeira e foi brincar

O Zé Buraco, Pé-de-foice, Chico Manco  
 Cabra Macho, Bode Branco  
 Todo mundo foi brincar  
 Maria Doida, Margarida Flores Bela  
 Muito triste na janela, não dançou,  
 Não quis entrar

Naquela noite me grudei com Juventina  
 E o suspiro da menina era de arrepiar  
 Baião bonito tão gostoso e alcoviteiro  
 Que apagou o candeeiro pro forró se animar

Naquela noite eu fugi com Juventina  
 Quem mandou a concertina  
 meu juízo revirar  
 Eu sei que morro de bala de carabina  
 Mas o amor da Juventina me  
 dá forças pra brigar

Composição: Nelson Valença e Luiz Gonzaga  
 Gravada em: *Estaca Nova* (1981); *Raízes Nordestinas* (1999)  
 \* Letra transcrita de encarte de disco

17 – *Segredos do sertanejo*

Urituri maturou, ô é sinal que arapuá já festeja  
 Catingueira fulorou lá no Sertão vai cair chuva agranel  
 Arapuá esperando urituri madurecer  
 Catingueira fulorando, sertanejo esperando chover

Lá no Sertão quase ninguém tem estudo  
 Um ou outro que lá aprendeu ler  
 Mas tem homem capaz de fazer tudo, seu moço  
 Antecipa o que vai acontecer

Catingueira fulora vai chover  
 Andorinha voou vai ter verão  
 Gavião se cantar é estiada  
 Vai haver boa safra no Sertão  
 Se o galo cantar fora de hora, é alguém dando fora pode crer  
 São segredos que o sertanejo sabe, mas não teve o prazer de aprender lê

Composição: José Cândido e João do Vale

Gravado em: *Vamos Xaxar* (1957); *Aquarela Nordestina* (1959)

\* Letra transcrita de encarte de disco

18 – *Só gosto de tudo grande*

Eu sou pequenininha  
Mas gosto de tudo grande  
Só gosto de tudo grande  
Só gosto de tudo grande

A minha mãe escolheu pra me criar  
Me levou pra uma cidade  
Com o nome Campina Grande

Quem não tiver para me oferecer  
Não me chame pra comer  
Que eu sou meio extravagante

Na minha terra botei gente pra correr  
Meio-quilo de mulher  
Que só gosta de tudo grande  
Vixe! Sai pra lá bicho! Pequeninha sou eu!

Na minha casa comida só faço muita  
Com a sala e cozinha  
Mandei fazer tudo grande

Fiz uma festa e muita gente se espantou  
Com o peru no meio da mesa  
Gordo, gostoso e grande

Composição: Adolpho Carvalho e Adélio da Silva  
Gravada em: *Bate Coração* (1980); *Raízes Nordestinas* (1999)

\* Letra transcrita de encarte de disco

19 – *Tá virando emprego*

Andam dizendo que nosso chamego  
Nego tá virando emprego, nego falam pra danar  
Tem nada não mulher, se avexe não  
Isso é para quem canta forró, xote e baião  
Tem nada não meu Nego, se avexe não  
Isso é para quem canta forró, xote e baião

Eita troço bom, homem e mulher no forró com acordeon  
He, ré, ré nada melhor, bem agarrado e lambuzado é que forró  
Eita troço bom, homem e mulher no forró com acordeom  
He, ré, ré nada melhor, bem agarrado e lambuzado é que forró

Comadre tais sentindo o que eu tou? Acho que tou  
 Tais sentido o quê? uns troço  
 Vamos ajuntar? juntar o quê? os troços homem  
 O que você tá doida? tou, tou doidinha pelo forró  
 Comadre como é que você gosta mais do forró  
 É desse jeitinho assim, agarradinho, xamegadinho, apertadinho, fungadinho  
 E você  
 Muito diferente comadre, lambuzado, lambuzadinho, safadinho, arretadinho  
 Sem ar condicionado e o suor escorregando na regada do espinhaço

Composição: João Silva e Luiz Gonzaga  
 Gravada em: *Tô chegando* (1986); *Eu só quero um forró* (2000)  
 \*Letra transcrita através de audição da música

## 20 – Xaxado da Paraíba

Minha gente eu vou dançar xaxado da Paraíba  
 Minha gente eu vou dançar xaxado da Paraíba  
 Com a saia lá em riba para quem quiser oiá  
 Eu convido a todo mundo pra comigo xaxar

Eu vou dançar xaxado da Paraíba  
 Eu vou dançar mostrar o meu traçado  
 Que vim da Paraíba e sou rainha do xaxado  
 Eu vou dançar xaxado na Paraíba (refrão)

Preste a atenção à dança do xaxado  
 Fique abismado pra ver como é  
 A ginga do corpo de lado pra lado  
 O bambolear na batida do pé  
 É assim seu moço que vivo dançando  
 Dançando tocando o que é meu agrado  
 Por isso eu digo que da Paraíba  
 Eu sou a rainha fiel do xaxado

Composição: Reynaldo Costa e Juvenal Lopes  
 Gravada em: *Compacto* (1957); *Aquarela Nordestina* (1959)  
 \*Letra transcrita de Santos (2001)

## 21 – Rainha do xaxado

Roupa de couro, chapéu de couro é vaqueiro  
 Espingarda, peixeira e punhal é cangaceiro  
 Sanfona triângulo, zabumba é para xaxar  
 É para xaxar

Sou rainha do xaxado  
 Só entra no meu reinado

Quem primeiro se afiar  
 Passe pra cá passe pr'ali passa pra lá  
 No meu reinado ninguém pode penetrar  
 Ô ô ô meu reinado, ôô é meu xaxado  
 Ôô o está provado  
 Eu vou agora apresentar

Composição: Antônio Barros  
 Gravada em: *Marinês e sua Gente* (1962); *Siu, Siu, Siu* (1964)  
 \*Letra transcrita de Santos (2001)

## 22 – Cidadã do mundo

Minha vida é o vão das estradas  
 Andar sobre as teclas de uma sanfona  
 A tristeza pra mim vale nada  
 Coração no peito é circo de lona

Minha vida não tem paradeiro  
 No chão brasileiro, cidade em cidade  
 Vou mostrando o que é minha sina  
 No abrir das cortinas da felicidade

Meu forró tem o cheiro do povo  
 O sabor da chuva, o calor do sol  
 Quem dançar uma vez, quer de novo  
 Bem agarradinho feito peixe no anzol

Tem a bênção do meu rei Luiz Gonzaga  
 A forma do barro que deu Vitalino  
 É o rastro que nunca se apaga  
 Na linha da vida da mão do destino

Meu forró é balanço de gente  
 Chamego de rede pra lá e pra cá  
 É um bocado de água do pote  
 Matando a minha sede de cantar

Cidadão do mundo eu sou  
 E girando o mundo eu vou  
 Onde tem triângulo, sanfona e zabumba  
 Meu povo nunca ta só  
 Cidadão do mundo eu vou  
 E girando o mundo eu vou  
 Fundo nessa viagem  
 O meu passaporte é o forró

Composição: Marinês e Nino  
 Gravada em: *Cidadã do Mundo* (1995)  
 \*Letra transcrita de Santos (2001)

