

Dominguinhos e a “invenção” do Nordeste cosmopolita

Gustavo Alonso ¹

Eduardo Visconti ²

Resumo

Através da biografia do acordeonista Dominguinhos, a partir do início dos anos 1970, há dados musicais e biográficos que sinalizam uma transformação estético-musical em sua trajetória. Esta seria levada a cabo por interesses musicais do acordeonista e pelo contato com os tropicalistas, sobretudo ao participar da gravação do disco “India” (1973), de Gal Costa, assim como de sua turnê. Tais mudanças apontam para outra representação da ideia de Nordeste que parece emergir em sua obra. Essa região deixa, ainda que parcialmente e com tensões, de ser um local mítico, rural e herdeiro de valores do catolicismo popular, consagrada na obra de Luiz Gonzaga, para tornar-se um Nordeste urbano e cosmopolita.

Palavras-chave: Dominguinhos; acordeon; cosmopolitismo; urbano; Nordeste

The accordion of Dominguinhos and an “invention” of the cosmopolitan Brazilian Northeast

Abstract

Through the biography of the accordionist Dominguinhos, from the beginning of the 1970s, there are musical and biographical data that signal an aesthetic transformation. This would be carried out by the musician himself and the contact with the tropicalistas, mainly when participating in the disc and of the tour of the disc “India” (1973) of Gal Costa. Such socio-aesthetic-musical changes have connections with another representation of the idea of Northeast that seems to emerge in his work. This region leaves, even if partially and with tensions, to be a mythical, rural place and heir of values of the popular Catholicism, consecrated in the work of Luiz Gonzaga, to become an urban and cosmopolitan Northeast.

Keywords: Dominguinhos; accordion; cosmopolitanism; urban; Northeast

¹ Doutor em História, professor do Departamento de Comunicação da UFPE/Caruaru. Professor do Programa de Pós-graduação em Música da UFPE (PPGM-UFPE).

²Doutor em Música, professor do Departamento de Música da UFPE/Recife. Professor do PPGM-UFPE.

Em um dia de gravações de 1973, Dominginhos entrou no estúdio da RCA no Rio de Janeiro com um acordeon diferente. Muitos acharam esquisito o case do instrumento, que não era quadrado, como uma mala, mas tinha o mesmo formato do instrumento, algo incomum na época³.

Tratava-se de um instrumento importado. Isso não era novo no meio dos acordeonistas, acostumados a tocar com marcas italianas como *Scadalli*, *Dallapé* ou alemães como *Hohner*. O acordeon trazido do exterior era de marca italiana, *Giulietti*, mas quase ninguém conhecia esta marca no Brasil. Durante muito tempo, foi uma das marcas preferidas pelo acordeonistas jazzistas americanos, e os EUA se tornou seu principal mercado no mundo⁴. No Brasil, desde os anos 1940/50 o acordeon ficou relegado a gêneros rurais, seja forró nordestinos, música caipira e sertaneja no Centro-Sul e vanerões e canções gaúchas no Sul do país⁵. Poucos sanfoneiros no Brasil tinham contato com o jazz americano.

Quando Dominginhos tirou o acordeon *Giulietti* modelo *Super Modell* do case e começou a tocar, nem todos perceberam de imediato o significado daquela mudança na obra do artista a partir daí. Desde então, este se tornou seu principal instrumento e, a partir do fim dos anos 1970 apareceu constantemente nas capas de seus LPs⁶. Dominginhos praticamente introduziu esta marca no Brasil, que hoje é talvez a preferida de grande parte dos acordeonistas nacionais, ao lado da tradicional *Scandalli*.

Mas o que tinha aquele instrumento de diferente?

Dominginhos trouxe a *Giulietti* da Europa, onde estivera ao lado da cantora Gal Costa em

1973, quando era sanfoneiro na turnê do LP “Índia”, um dos mais emblemáticos da carreira da baiana⁷. Segundo Marcos Farias, amigo do sanfoneiro e filho da forrozeira Marinês, Dominginhos a comprou em Londres depois de fazer alguns testes com as sanfonas oferecidas pelo lojista. Ele se encantou com as possibilidades modernas que aquele instrumento permitiria e sentiu que poderia vir a calhar nas futuras experimentações timbrísticas que vinha formulando. Grande parte dessa vontade de se reconstruir como artista vinha dos novos contatos, e o trabalho ao lado do novo disco de Gal selava estes laços.

Em quase tudo que cercava os tropicalistas havia a modernidade contracultural, algo tão diferente das origens de Dominginhos, natural de Garanhuns, interior de Pernambuco. Na capa do disco *Índia*, aparecia um close das partes íntimas de Gal, coberto por um pequeno tapa-sexo. No show *Índia*, Gal radicalizava sua postura rebelde e contestatória e sentava-se num banquinho e tocava violão com as pernas bem abertas, de forma a afrontar a tradicional família brasileira moralista que apoiava a ditadura. Ela apresentava-se bronzeada, em trajes indianos e com um “esquálido bustier e saia tricotada como rede de pescador” (“Que pena”, Veja, 24/04/1974). Seu repertório, seguindo as matrizes tropicalistas, misturava diversas influências e instrumentos, da sanfona de Dominginhos à guitarra com distorção e bateria marcada pela matriz do rock, gênero criticado nos anos 1960 como “imperialista” pela esquerda folclorista da época. Já incorporado nos anos 1970, o rock era antropofagizado pelos tropicalistas. No palco e no disco, Dominginhos dividia espaço com instrumentistas modernos como Toninho Horta

3 Parte considerável deste relato foi feito por Marcos Farias, sanfoneiro, músico de estúdio, que trabalhava nos estúdios de gravação com vários forrozeiros, entre eles, Dominginhos. Farias concedeu entrevista ao autor em setembro de 2018;

4 Para um debate sobre a importância do acordeon na música americana, ver JACOBSON, 2012.

5 Para um mapeamento da música interiorana no Brasil, ver cap. “A disputa pelo Brasil”, IN: ALONSO, 2015.

6 Em verdade houve um breve interregno nas capas com a sanfona *Giulietti*. A partir do disco de 1996 (“Pé de poeira”) até 2002 (“Chega de mansinho”), Dominginhos passou a ostentar outras marcas. Segundo várias entrevistas feitas com amigos, parentes e sanfoneiros, em meados dos anos 90 Dominginhos sentiu-se no direito de pedir vantagens à fábrica *Giulietti* e tornar-se o que se chama entre os músicos de “sponsor”, alguém que recebe benesses e produtos e divulga uma marca, papel que ele já vinha realizando na prática. No entanto, a fábrica *Giulietti* não se interessou e Dominginhos passou a não ostentar o instrumento, embora o utilizasse sempre em seus shows. E retirou a marca da sanfona de seu instrumento e colocou seu próprio nome escrito.

7 Para a menção da viagem ao exterior, ver: Gal Costa entrevista Dominginhos, Diário de Cuiabá, 22-05-2008: <http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=317509>

na guitarra, Roberto Menescal ao violão, Wagner Tiso no órgão, dentre outros. O inventivo maestro Rogério Duprat cuidara de parte dos arranjos do disco de Gal⁹. A *geleia geral* de gêneros nacionais articulados com estrangeiros parece assumir na trajetória de Dominginhos um outro sentido para a música regional, que utiliza as conquistas jazzísticas para revelar um regional mais urbano e menos folclorizado.

O show teve grande repercussão naquele ano. Segundo a revista *Veja*, o público era composto pelos “hippies de sempre”, jovens afinados à modernidade musical dos anos 70, admiradores da transformação operada na MPB pelos baianos em fins da década anterior¹⁰. A crítica comportamental e estética de Gal encontrava eco em seu público e amigos. A revista fez questão de demarcar que Wally Saillormoon, poeta e amigo dos baianos, “compareceu à estreia do espetáculo (...) de brincos, boca pintada e vestido como odalisca”¹¹. *Índia* tornou-se um marco da trajetória da cantora baiana, que havia se tornado a porta voz preferencial das canções dos exilados Gilberto Gil e Caetano Veloso entre 1969 e 1972.

Em 1973, Gil gravou “*Eu só quero um xodó*”, de Dominginhos (em parceria com Anastácia), um dos grandes sucessos comerciais daquele ano, transformando o interiorano de Garanhuns no “sanfoneiro-pop”, como definiram vários meios de comunicação na época¹².

Um sanfoneiro tradicional, oriundo do forró de Luiz Gonzaga, excursionava pela Europa, se misturando com uma artista *hippie* tropicalista, “moderna”, sendo cortejado e aprendendo as novas linguagens do jazz. A trajetória de Dominginhos representava na época uma interseção entre modernos e tradicionais na música brasileira, comum desde antes, mas que agora ganhava ares reciclados e ganhos

diferenciados para ambos os lados. Esta nova leitura do Nordeste realizada por músicos nos anos 1970 nos permite repensar um tema batido, mas que frequentemente é subestimado por parte considerável da bibliografia cultural nacional: por que o Nordeste urbano e cosmopolita é menos tematizado pela bibliografia?

Resta então saber como chegamos até este cenário. Quem é este sanfoneiro interiorano que se interessou pela modernidade *hippie* e se encantou pela sonoridade e timbres jazzísticos? Quem são esses artistas tropicalistas, modernos e vanguardistas, que paradoxalmente voltaram a repensar o arcaico? Por que esta conjunção foi possível só aí, na primeira metade dos anos 1970 e não antes? Qual o significado de uma sanfona jazzística ser incorporada num meio avesso a inovações, como é o forró tradicional? Quais os ganhos e disputas em cada uma dessas searas para que esta conjunção pudesse ocorrer? Este artigo visa responder parcialmente estas questões. Parcialmente, pois são questão de grande complexidade e também porque este artigo é fruto ainda inicial de uma pesquisa sobre a trajetória do sanfoneiro Dominginhos.

* * *

Filho de família de 16 filhos, Dominginhos nasceu José Domingos de Moraes em 12 de fevereiro de 1941 em Garanhuns, Pernambuco. Pobres, como tantos outros. Seu pai, afinador de sanfonas e agricultor, logo aproximou três de seus filhos à música. Num dia de mais necessidade, a mãe os colocou – Moraes, de 10 anos, Neném (como Dominginhos era chamado), de 7, e Valdomiro, de 5 – para tocar na escadaria na Hotel Tavares Correia, o principal da cidade. Moraes puxava o fole de 8 baixos, Neném

8 “Que pena”, *Veja*, 24/04/1974.

9 Dominginhos: acordeon; Toninho Horta: guitarra; Luiz Alves: contra-baixo; Roberto Silva: bateria; Chico Batera: percussão e efeitos; Rogério Duprat: recriação de Índia; Arthur Verocai: arranjos e regências em “Pontos de Luz” e “Presente Cotidiano”; Mario Tavares: regência das cordas em “Índia”; Tenório Jr.: órgão em “Volta”; Roberto Menescal: violão em “Desafinado”; Wagner Tiso: órgão em “Ponto de Luz” e “Presente Cotidiano”; Chacal: percussão em “Milho Verde”.

10 Para uma análise do público quando da volta do exílio de Caetano e Gil em 1972, ver: ALONSO, 2013.

11 *Veja*, 18/04/1973, p. 81.

12 Tarik de Souza, “O herdeiro do rei”, *Veja* 1976-07-21, pp. 69-70. Em entrevista, o acordeonista Marcos Farias, filho da forrozeira Marinês e amigo próximo também confirma essa mudança na postura da mídia ao cobrir a carreira de Dominginhos.

tocava pandeiro e Valdomiro tocava melê, um instrumento de percussão que o pai fabricava. Tratava-se de um aro de madeira que carregava uma câmara de pneu esticada, simulando o que mais tarde seria o papel da zabumba. O próprio Dominginhos se recordou desse dia especial:

Nós não podíamos ultrapassar o portão, aquela coisa de hospedes... Pois bem: aí, naquele dia, nos puseram para tocar lá dentro, no salão, para algumas pessoas e, entre essas pessoas, estava Luiz Gonzaga, essa figura. (...) Aí, nós tocamos para aquele cidadão, mais umas dez pessoas, que estavam numa mesa grande. Aí ele meteu a mão no bolso e tirou um bolo de dinheiro e entregou a meu irmão, que era o mais velhinho e, o mais importante de tudo: mandou alguém escrever o endereço dele do Rio de Janeiro que, se um dia, a gente pendesse pra lá, ele ia nos ajudar. Foi assim que eu conheci Luiz Gonzaga sem saber quem ele era¹³.

Neste primeiro encontro, definidor de sua biografia, aconteceram dois fenômenos muito mencionados quando se refere a Luiz Gonzaga: a caridade e a interlocução com as camadas populares. Ao longo de toda sua trajetória, Gonzaga estimulou a doação de dinheiro para as mais diversas pessoas e pelos mais variados motivos, assim como fez inúmeras doações de sanfonas a tocadores pobres. Trata-se de uma das marcas do tradicionalismo nordestino, tão bem apontados por Durval Muniz de Albuquerque (2009) em seu clássico “A invenção do Nordeste”. O paternalismo gonzaguiano ilustra uma forma de política tradicional, onde a dádiva é a moeda de troca de uma relação simbólica que vai além do campo musical e visa configurar uma ordem social baseada nas relações de apadrinhamento. Gonzaga se tornaria o padrinho de Dominginhos.

A escola não era uma constante e Dominginhos não foi além do segundo ano primário¹⁴. Anos mais tarde, em 1954, munidos do endereço de Gonzaga, a família toda se mudou para o Rio de Janeiro, depois de 11 dias de pau-de-arara, como era conhecido o transporte em caminhão comum na época para os migrantes nordestinos mais pobres¹⁵. Ao chegar na capital carioca, foram morar em Nilópolis, subúrbio pobre da então capital. E bateram na porta do “rei do baião”. Reconhecidos por Gonzaga, este logo presenteou Moraes com uma sanfona de oitenta baixos. Dominginhos passou a seguir o mestre em todo canto: “com 13 anos de idade, comecei essa amizade com Gonzaga e foi até o fim da vida. Ele me levava pra gravadora (RCA), me levava por tudo quanto era canto que ele tinha amigos e me apresentava”¹⁶.

Mais tarde, Dominginhos também ganharia uma sanfona de Gonzaga e se tornaria o filho que Gonzaga não tinha. Como as relações com o filho Gonzaguinha eram tensas, em parte porque Gonzaga não era pai biológico e em parte devido às diferenças políticas, Dominginhos foi se tornando o acompanhante preferido do “rei do baião”. Carregava a sanfona do mestre, fazia pequenos trabalhos nas turnês, estava sempre disposto a aprender e também a ficar calado, reconhecendo a dinâmica daquela relação patriarcal de um homem de temperamento forte, como se recordou o próprio Dominginhos anos mais tarde:

[Gonzaga] tinha uma fragilidade nos rompantes. Isso, às vezes, atrapalhava muita coisa. Porque ele tomava umas medidas, assim, muito apertadas, e depois, se a pessoa morasse longe, levava dias pra ele pedir desculpas, etc. Agora, se morasse perto, não demorava dez minutos que ele pedia desculpas. Isso é uma coisa de nordestino, mas era uma fragilidade que ele tinha. Eu mesmo levei muito grito dele,

13 Entrevista acessada em 15/10/2018: <http://www.defato.com/noticias/13165/o-herdeiro-do-rei>

14 “O herdeiro do rei”, *Veja*, 21/07/1976, pp. 69-70.

15 Segundo Villa, o transporte de massa dos migrantes nordestino mudou ao longo do tempo segundo a região. Nos primeiros anos do êxodo em massa de nordestino, do qual Dominginhos fez parte, destacou-se o trem (especialmente para o interior baiano) e o caminhão “pau-de-arara”. A partir dos anos 60 começou a ser mais comum o ônibus (VILLA, 2013).

16 <http://www.defato.com/noticias/13165/o-herdeiro-do-rei>

fiquei calado e fui vencendo, porque, como diz o malandro, “bom cabrito não berra” (gargalhada). Quando eu casei (1958) eu tinha 17 anos. Janete estava grávida e eu fui comunicar a ele. Aí eu cheguei e disse “Seu Luiz eu queria falar com o Sr”. “Que é? Pode falar meu filho!”. “Seu Luiz eu vou ter de casar”. Ah, rapaz, foi mesmo que ter dado um tapa nele. Ele me deu um grito “O que que você tá me contando rapaz! Você é doido, é? Você não é doido que eu sei, eu lhe conheço! Que história de casar é essa Domingos?” Eu digo, “Seu Luiz, Janete está grávida”. “Mas isso lá é motivo de você casar? Você espere, você é um menino. Eu casei com 34 anos e quase não caso, como é que você vai casar com 17, você é doido? Você é um artista, rapaz! Você não pode fazer uma coisa dessas. Vá simhora que não quero mais lhe ver aqui, desapareça!”. Olhe aí o rompante. Aí eu fui embora. Veja bem, dias depois, ele me procurou e disse “Quando vai ser o casamento que eu quero ser o padrinho” (gargalhada). Eu fui passar a lua de mel lá na fazenda dele (risos) [em Miguel Pereira, interior do estado do Rio de Janeiro]. Então ele tinha essa fragilidade¹⁷.

Pois foi Gonzaga que, diante dessa relação patriarcal bastante nordestina, batizou Dominginhos, que até então era conhecido como Neném do Acordeon. Inspirado no sobrenome do menino e também em um antigo professor (Domingos Ambrósio) importante em sua própria formação de acordeonista, Dominginhos foi batizado no dia em que foi apresentado à imprensa como “herdeiro do rei”, tornando-se nos dizeres de Tárrik de Souza, o “príncipe do baião”. Grande articulador da indústria cultural de seu tempo, Gonzaga apresentou Dominginhos como seu herdeiro musical em 1957, quando jornalistas da Revista *Radiolândia* foram cobrir a gravação de *Forró no escuro*, que viria a ser um dos grandes sucessos de seu repertório. Dominginhos gravou o acordeon desta canção. De forma que, na articulação Gonzaguiana, o sanfoneiro foi introduzido ao mundo da música já sendo pensado e produzido como um produto cultural massivo.

É comum pensar que a consolidação da indústria cultural se deu tardiamente na história do Brasil. Há uma vasta bibliografia que apenas entende a indústria cultural como um determinado estágio superior e articulado dos meios culturais de produção e consumo que teria se consolidado no Brasil apenas nos anos 1970¹⁸. No entanto, se a carreira de Luiz Gonzaga for observada com a devida atenção, se verá que o seu modo de pensar, agir, produzir, compor e divulgar já eram articulados de forma conjunta com o mundo empresarial-cultural de produção, disseminação e distribuição de sua época. Rádio, patrocínios, indústria do disco, longas turnês, cadernos e revistas culturais. Tudo começou a se surgir na música popular do Brasil a partir dos anos 1930 e se consolidou nos anos 1940 e 1950. A entrada de gêneros musicais, na indústria cultural, trouxe profissionalização e autonomização de parte considerável de artistas antes relegados às esferas regionais e ou locais com pouca autonomia para além das lógicas patrimoniais e coronelísticas. De forma que, como enfatiza Tim Blanning (2011), a formação da indústria cultural também traz novas realidades potenciais para músicos e não apenas novas dinâmicas opressoras.

A trajetória de Luiz Gonzaga começou através de concursos radiofônicos de calouros. Suas transformações estéticas e estilísticas, tanto na escolha da sanfona quanto do trio de forró, foram formuladas a partir das necessidades sonoras do rádio e das apresentações ao vivo que daí adinham¹⁹. Gonzaga lançou modas, foi figura costumaz em revistas de fofocas, inventava polêmicas para se divulgar. Suas turnês eram sempre bancadas por empresas comerciais de grande porte²⁰. Sua vida se fez através das gravadoras da época, sobretudo a RCA Victor. Nos anos 1950 o acordeon era uma grande moda entre a juventude, o que muito o beneficiou.

Pois foi nesse mundo que Dominginhos foi inserido quando foi anunciado como herdeiro de Gonzaga. Ele era o herdeiro de um gênero massivo-popular. Como nos lembra Jesus

17 <http://www.defato.com/noticias/13165/o-herdeiro-do-rei>, acessado em 10/10/2018.

18 ORTIZ, 1989; RIDENTI, 2000; MORELLI, 2009. Para uma crítica, ver NAPOLITANO, 2001.

Martin-Barbero (2004), os gêneros massivo-populares, são construídos através de mediações da cultura popular e dos meios industriais de produção, divulgação e consumo. Diferentemente de Theodor Adorno, que, distintamente, não reconhecia qualquer valor na música reproduzida pela indústria cultural, Barbero percebeu o tanto da cultura popular que foi incorporado e cerzido para que se construísse legitimações massivas. O massivo não é independente do popular, ele articula valores e sentidos que já estavam presentes, traduzindo-os em novo contexto (BARBERO, 2004).

A carreira de Dominginhos será confrontada com dilemas parecidos, mas de sentidos e resultados distintos dos de Gonzaga, sobretudo no que se refere ao imaginário simbólico do Nordeste. Até o sucesso nacional, Gonzaga viveu uma carreira ascendente. O auge gonzaguiano pode ser datado de 1945 a 1955. A partir do fim da década de 1950 duas “modas”, que na verdade eram muito mais do que “modas”, apareceram. A Bossa Nova, a partir de 1958/9, seduziu grande parte da classe média universitária jovem. Logo em seguida, e aprofundando sua hegemonia popular na década seguinte, veio o rock, que embalou as camadas populares. De forma que,

quando realizou sua primeira gravação com Gonzaga em 1957, Dominginhos encontrava-se no início do fim da hegemonia do “rei do baião” e o declínio da popularidade do acordeon.

Para os estudiosos e amantes de sanfona, as décadas 1950 a 1990 foram críticas para o acordeon. Não apenas no Brasil. A autora americana Marion Jacobson (2012) mostrou em seu livro “Squeeze this: a social history of the accordion”, como o acordeon foi destronado da cultura americana a partir do advento do rock, sendo crescentemente visto como um instrumento “menor”, “brega”, de textura “bruta”, “exagerado” e “velho”. No Brasil vivemos fenômeno semelhante. A hegemonia do violão da Bossa nova e da MPB e a nova formação do rock (baixo, guitarra, bateria) deslocaram a sanfona para os gêneros rurais, processo que ela já vinha percorrendo desde os anos 1940, quando artistas como Gonzaga estilizou e “inventou” um Nordeste e Tonico & Tinoco e outros estilizaram e inventaram o caipira paulista através das grandes gravadoras comerciais de seu tempo (ALONSO, 2015). Não custa lembrar que, antes da Bossa Nova e do rock, o acordeon era instrumento muito valorizado. Por chegar a vida profissional quando começou o ostracismo do

19 A invenção do baião radiofônico ilustra bem essa comunhão entre a cultura popular e os novos formatos propostos pela *indústria cultural* da época. Embora o baião já existisse em alguns dos interiores do Nordeste da infância de Gonzaga, não havia convenção acerca de sua formação instrumental, por exemplo. Gonzaga instaurou o trio de forró, que não havia antes dele nem antes da necessidade de se ter um produto que sonoramente fosse conveniente ao mundo do rádio que se formava no Brasil nos anos 1940. Antes de Gonzaga, era comum diversas convenções instrumentais, dependendo de cada região. O grupo que Dominginhos teve com seus irmãos, por exemplo, era composto de pandeiro, melê e sanfona. Gonzaga teve ideia de introduzir a zabumba a partir dos acompanhamentos das apresentações de pífanos, muito comuns em sua região. O triângulo veio ao ver um vendedor de cavaco chinês, espécie de biscoito popular, em plena Recife. Gonzaga então percebeu que se o triângulo ficasse do lado dos baixos da sanfona e a zabumba do lado dos teclados, poderia equilibrar o som da sanfona. Aliás, os baiões tocados em sua infância nunca haviam sido tocados numa sanfona de 120 baixos, como a que Gonzaga tocava no auge da carreira, mas numa diminuta sanfona de 8 baixos, instrumento bem menor, sem teclas (apenas botões dos dois lados), e com limitadas possibilidades. Gonzaga, antes de ser “o rei do baião”, tocou valsas, polcas, tangos, sambas, rancheiras e choros em sua sanfona. Forçado pela conjuntura, teve que inventar uma forma de transportar para um instrumento complexo (e caro) aquelas lembranças musicais de sua infância. De forma a produção de Gonzaga deve ser entendida como um flerte da cultura popular mediada com a *indústria cultural* de sua época, que já estava bastante consolidada, forjando uma linguagem massiva e popular, que só pode ser pensada de forma conjugada às realidades complexas de um país crescentemente industrializado e em modernização acelerada como o Brasil do século XX. Ou seja, é através do mercado que se constituiu no Brasil uma autonomia relativa do campo musical e seus artistas, tornando a música popular um dos reflexos tanto de seu povo quanto de seu estágio de desenvolvimento econômico e industrial. Para a estilização estética de Gonzaga, ver: entrevista de Gonzaga ao Museu da Imagem e do Som, 06.09.1968. “O rei do baião – Capinam entrevista Luiz Gonzaga”, *Revista Rolling Stone*: Capinam entrevista Gonzaga, 04/04/1972, pp. 06-10. Ver também SANTOS, 2013.

20 O próprio Gonzaga se gabava desse apoio empresarial, como fez em entrevista de 1971: “Os maiores patrocinadores que eu tive foram: o Moura Brasil, Alpargatas Roda, Martini, Cinzano, Café Caboclo. Isso no Sul. Para o norte, Aguardente Chica Boa, Serra Grande, Pitú, Casas Pernambucanas, Lojas Paulistas.” O Pasquim, entrevista de Luiz Gonzaga, 17/08/1971

acordeon, Dominginhos teve que se virar para tocar outros gêneros quando começou a tocar na noite:

Eu dei muita sorte porque, além de tocar com Gonzaga, eu tocava na rádio e isso aguçava muito o meu ouvido: acompanhando calouros que nem davam o tom já entravam cantando e a gente saía procurando. Toquei em boate, toquei em dance, tive conjunto de baile, tudo como Neném do Acordeom (primeiro nome artístico). Então, isso me ajudou, porque eu peguei várias épocas: bossa-nova, peguei a época do Gil, da Gal, dos Novos Baianos, essas coisas todas. Fui músico da noite, então, músico da noite aprende muita coisa e a tocar em todos os idiomas. E eu fui desses músicos que, além de tocar com Luiz Gonzaga, que eu nunca abandonei, eu tocava moderno, tocava acompanhando todo mundo. Aí já conheci Sivuca, já conheci Chiquinho do Acordeom que tocava comigo na Rádio Nacional, porque eu tocava lá também. Eu me virava de tudo quanto era lado: eu tinha dois “bacurinzinho”, né? (risos). Aí eu tinha de me virar. Na Rádio Nacional era o regional de Décio Santana, na Rádio Tupy era de Rogério Guimarães. E tinha também o regional de Arlindo. (...) Aí eu tocava com eles todos, era uma miscelânea danada e isso foi fazendo a minha música. Fui participando de tudo e, graças a Deus, nunca deixei a peteca cair²¹.

A decisão de não abandonar as matrizes gonzaguianas permitiu que Dominginhos conseguisse suas primeiras gravações através do selo Cantagalo, que pertencia a Pedro Sertanejo. Baiano, migrante, sanfoneiro, Pedro Sertanejo fundou na São Paulo dos anos 1960 uma casa de show que levava seu nome, onde juntavam pequenas multidões de nordestinos migrantes. Misto de casa de show e ONG *avant la lettre*, o Forró do Pedro Sertanejo permitiu a sobrevivência do gênero durante o período “sombrio” dos anos 1960/70 em São Paulo. Lá se apresentaram Gonzaga, Dominginhos, Anastácia, Trio Nordestino, Marinês, enfim, todos aqueles que se identificavam com a matriz gonzaguiana. E para continuar aquela

história que não mais interessava tanto às grandes gravadoras, Pedro Sertanejo fundou a Cantagalo. Foi por esta gravadora extremamente especializada e diminuta que Dominginhos lançou seus primeiros discos, sendo o primeiro LP sintomaticamente chamado de “Fim de festa”, de 1964. Depois vieram “Cheinho de molho” (1965) e “13 de dezembro” (1966).

Estes discos trouxeram reconhecimento no público guetificado do forró de então. Visto como virtuose, criativo e profícuo, Dominginhos era o “príncipe do baião”, mas não ia muito além disso, já que estes discos pouco traziam de inovação a obras de outros artistas da época. Ainda havia o “agravante” de serem discos instrumentais, quando a produção desse tipo vinha crescentemente sendo esvaziada das rádios de extrato popular. A ponto de, nesse período, Gonzaga sempre sugerir a Dominginhos a se tornar também cantor. No entanto, virtuose como era, o sanfoneiro era mais instrumentista que cantor.

A virada só aconteceu quando, a partir, de 1967 ele conheceu e se relacionou com a forrozeira Anastácia. Foi ela quem, vendo as inúmeras variações que o instrumentista tocava, começou a fazer recortes e escolher motivos, atendida às demandas das canções mercadológicas²². Foi a partir daí que safras musicais como *Eu só quero um xodó* e *Tenho sede* começaram a ser produzidas. Mas para que essa produção adequada ao mercado de canção chegasse aos ouvidos das gravadoras, rádios e artistas da MPB, foi necessário que fossem traduzidas por mediadores fundamentais para a trajetória de Dominginhos e Gonzaga. *Eu só quero um xodó* já tinha sido gravada por Marinês como um arrasta-pé, mas só teve repercussão nacional quando regravação por Gilberto Gil.

* * *

Dominginhos foi visto pelos baianos Caetano, Gal e Gil no show “Gonzaga volta para curtir”, realizado no Teatro Teresa Rachel, no Rio de Janeiro, em abril de 1972. Produzido por

21 <http://www.defato.com/noticias/13165/o-herdeiro-do-rei>, acessado em 10/10/2018.

22 Entrevista de Anastácia aos autores, São Paulo, 03-02-2018.

Jorge Salomão e Capinam, o show teve muita repercussão. Caetano e Gil haviam voltado do exílio londrino para o Brasil no início daquele ano. Entusiasmados e louvados pela crítica, que passou a ouvi-los com a atenção que não tiveram quando do auge do tropicalismo, entre 1967 e 1968, eles falaram em várias entrevistas que a trindade musical brasileira era composta por Dorival Caymmi, João Gilberto e Luiz Gonzaga. No exílio, Caetano havia regravado *Asa branca* no LP de 1971 e era um entusiasta do pernambucano: “Vi três vezes o show de Gonzaga. (...) É o espetáculo mais bonito que se possa imaginar. Luiz Gonzaga é um velho ‘retado’. Dominginhos é genial (...) Nota 10!”, disse o baiano²³.

O próprio Gonzaga, que durante os anos 1960 tinha tido um comportamento entre irônico e conservador para com a jovem geração da MPB, passou a, partir da virada da década, incorporar e elogiar aqueles artistas²⁴. Em 1971 Gonzaga gravou o disco “O canto jovem de Luiz Gonzaga”, no qual regravou canções de jovens artistas como Caetano, Gil, Edu Lobo, Capinam, Vandrê e Dori Caymmi. Em 1972, vendo o crescente interesse da juventude em relação a sua obra, ele idealizou o show “Luiz Gonzaga volta para curtir”. Dominginhos era seu sanfoneiro de apoio. Impressionada, Gal chamou Dominginhos para tocar em seu show e disco *Índia*. Gil gravou *Eu só quero um xodó* em compacto em 1973. Em 1975 Gil gravou *Tenho sede*, de Dominginhos e Anastácia, e letrou *Lamento sertanejo*²⁵, uma

canção originalmente instrumental da fase inicial da carreira do sanfoneiro.

Foi com Gal em Londres que Dominginhos comprou sua sanfona *Giulietti Super Model*, como vimos. Tratava-se de um instrumento que já vinha microfonado de fábrica, algo que não havia no Brasil, e tinha 24 registros nos teclados “Foi uma coqueluche quando chegou”, disse-me Marcos Farias em entrevista. “Era linda, era compacta! Um som absurdo, macio, pra fora. Uma eletrificação para época muito natural! A gente só tinha captação com microfone dinâmico dentro do fole e ficava aquele som embolado meio médio... E ela tinha um som bonito, com captação na tampa (dos teclados). Era maravilhosa!”²⁶.

Outro diferencial da *Giulietti Super Model* era seu som com duplo cassoto. Nas sanfonas sem cassoto há quatro castelos (como são chamadas as gaitas internas de um acordeon) alinhados ao longo de todo o teclado. Na sanfona com duplo cassoto, dois destes castelos estão desalinhados, proporcionando um som mais “aveludado”, um timbre mais macio²⁷. Já havia modelos com duplo cassoto usados por sanfoneiros como Orlando Silveira (1922-1993) e Chiquinho do Acordeon (1928-1993), que gostavam da marca Scandalli, também italiana, além do próprio Dominginhos, quem também possuía uma. No entanto, o som da Giulietti começou a ser conhecido como ainda mais aveludado e seus graves mais realçados. Tornou-se um instrumento ideal para os músicos que queriam incrementar seus acompanhamentos harmônicos, pois permitia

23 O cineasta Leon Hirszman escreveu: “Não perca. É uma maravilha. Vá aprender com Luiz Gonzaga.” Textos de Caetano e de Hirszman publicados originalmente no Jornal Última Hora, 23/03/1972.

24 Entrevista ao Museu da Imagem e do Som (06/09/1968), Gonzaga elogia muito as composições de Gil e Caetano.

25 A canção já aponta para outra representação do Nordeste, onde os elementos típicos do sertão nordestino como a caatinga, torresmo, entre outros servem à lembrança melancólica de um sertanejo vivendo *contrariado* na cidade. O espaço mítico do sofrimento, compartilhado no sertão, cede espaço à individualidade e anonimato da cidade, aprofundando a angústia do sertanejo. Se em Gonzaga a cidade (modernização) é negada, aqui ela é constatada. Não há viabilidade de um retorno a um espaço idílico imaginado de saudade.

26 Entrevista de Marcos Farias aos autores por via digital em setembro de 2018.

27 Luiz Gonzaga, por exemplo, nunca usou este tipo de sanfona com duplo cassoto, pois sua prática eram os shows em caminhões e praça pública, que ele sempre adorou fazer. E no início de sua carreira radiofônica era necessário um timbre mais aberto, com poucas dissonâncias e mais afinado ao gosto médio dos anos 1930 e 1940. De forma semelhante, até hoje, sanfoneiros que fazem baile populares gaúchos tendem a preferir o som “mais aberto”, sem cassoto, pois além de os instrumentos serem mais baratos, tem uma textura sentida como mais adequada para esse tipo de evento. De forma que Gonzaga sempre preferiu sanfonas sem cassoto e, a partir de determinado momento da carreira dentro da *indústria cultural*, fez contrato com a fábrica nacional *Todeschini*, que sempre lhe providenciou sanfonas a seu gosto e, a partir de determinado momento, brancas, cor de sua preferência. Dominginhos já vivia outra época, na qual os gostos e os mecanismos permitiam outra forma de lidar com o som e de desejar misturas.

uma melhor projeção de sons simultâneos dissonantes (acordes modernos).

Observa-se aí que Dominginhos podia fazer experimentações harmônicas cristalizadas na Bossa Nova e misturá-las aos acompanhamentos apreendidos do jazz da época. Um dos entusiastas da *Giulietti* era o acordeonista americano Frank Marocco (1931-2012), que Dominginhos já vinha escutando desde meados dos anos 1960, apresentado por Orlando Silveira, Chiquinho do Acordeon e Sivuca. Os três, além de Gonzaga, foram os pais estéticos da forma como Dominginhos tocava. Outro acordeonista muito conhecido entre os jazzistas foi Art Van Damme (1920-2010), americano que inspirou gerações. Dominginhos também o ouviu muito. Assim, observa-se que a incorporação de algumas técnicas frequentes no jazz como acordes com extensões (dissonâncias) e improvisações sobre outras escalas com maior tensão melódica, eram articuladas ao seu domínio da linguagem regional. Nesse processo, percebe-se que o jazz, na concepção do sanfoneiro, parece carregar uma sonoridade mais urbana e cosmopolita, um signo de status social tal qual Joana Saraiva verificou no processo de modernização do samba ao final da década de 1950 (SARAIVA, 2007).



LP Festa no Sertão²⁸

As conquistas de novas harmonias e melodias “estranhas” à linguagem mais regionalizada do acordeon foi entrando na obra de Dominginhos aos poucos. Não obstante, já em 1973 foi sentida

por alguns sanfoneiros. O acordeonista Cicinho do Acordeon, que mais tarde se tornaria afinador de Dominginhos, relatou em entrevista o espanto que teve ao ouvir aquele novo som: “Eu morava no interior de Pernambuco e tocava em um casamento na roça. Na pausa do trio, o dono da festa colocou o disco daquele *cabra* que eu nunca tinha ouvido falar. Era o LP *Festa no Sertão* (1973) e a música título foi um choque! (...) Fiquei dias, semanas tentando tirar aquele som que era diferente de tudo que eu tocava”²⁹.

Na capa deste LP, ainda pela gravadora Cantagalo, Dominginhos aparecia ainda com a Scandalli e usava uma camiseta da moda típica do anos 70. Morando em São Paulo, não havia sertão onde tirar a foto da capa e um descampado foi usado de cenário. Dominginhos aparece com cabelos longos, fruto do contato com os hippies da MPB.

A partir desse momento, e cada vez mais gradualmente ao longo da década, Dominginhos foi se desenvolvendo técnica e profissionalmente. Alguns não gostaram das mudanças, como demarcou Tárík de Souza na crítica ao LP “Domingos, menino Dominginhos”, de 1976:

Mais instrumentista que compositor ou cantor, exigido demais nas duas últimas inabilidades, Dominginhos prescinde a essencial lição do mestre, que, no entanto, sempre acompanha o discípulo nos shows ao vivo. No disco, não há uma única faixa de toque solto, sem excessivas harmonizações virtuosísticas, ‘no resflego da sanfona/até o sol raiar’, como ensinou o sábio baiano de Luiz Gonzaga³⁰.

Mesmo com a má vontade de Tárík de Souza, a aproximação da MPB tornou possível a Dominginhos ganhar espaço na mídia do Sudeste, que interpretou a busca de outras referências do sanfoneiro como uma forma de fugir “às limitações do forró”. Em 1979 a *Revista Música* garantiu que havia “dois Dominginhos” ao se comparar as apresentações ao vivo e os

28 <http://immub.org/album/festa-no-sertao>, acessado em 18/10/2018.

29 Entrevista de Cicinho do acordeon aos autores, Olinda, 30/01/2018.

30 Crítica do disco ‘Dominginhos menino Dominginhos’, por Tárík de Souza: “Um ralo apelo sonoro”, *Veja* 1976-07-21, pp. 69-70.

discos. “Chega-se à conclusão que tem pouco a ver uma com a outra (...). Ao vivo(...) pode-se notar claramente a influência jazzística nele existente, quando apresenta algumas melodias tradicionais brasileiras soladas em bloco de acordes dissonantes, entremeadas por frases atonais improvisadas”³¹. O crítico Silvio Lancelotti demarcou:

“Um acordeonista capaz de mesclar brilhantemente o primitivismo dos arrasta-pés às harmonias do jazz e até mesmo da música erudita. Seu toque é brando, sutil, delicado, repleto de floreios e arpejos que não teriam envergonhado um pianista especializado em Chopin e Debussy. (...) Não se pode dizer que Dominginhos seja intérprete de um público só (...), sua arte não se destina somente a nordestinos, como ele, ou aos deslumbrados com o baião ou o xaxado. Dominginhos vai mais além. Cantor suave, instrumentista majestoso, já transcendeu o folclore, a sua terra e transformou-se em personagem de toda a MPB. E de todo o país”.

O forró, de produto nacional massivo nos anos 1950, passou a simbolizar um gueto, para grande parte da imprensa dos anos 1970. Trata-se de uma construção muito eficaz do campo da música popular dos anos 1960, que, ao forjar a MPB, criou um guarda-chuva estético que se molda ao longo das vicissitudes do tempo e se constituiu como campo hegemônico valorativo, relegando o passado e os regionalismos a subcampos³².

Gonzaga optou por não brigar com essa reconstrução estética. A partir dos anos 1970, passou a falar que o que Dominginhos fazia

era a “urbanização” do forró, como fez na faixa *Quando Chega O Verão* do disco daquele ano do sanfoneiro: “Dominginhos, você abra os olhos que seu compromisso com o Nordeste é muito sério. Você urbanizou o forró. Daqui pra frente tem que ser tudo melhor!”³³. Ao apontar Dominginhos como um “urbanizador”, Gonzaga reforçava o seu papel de matriz folclórica³⁴.

A imprensa insistia nesse balanço entre folclore e modernização. Os títulos de matérias refletem isso. A revista *SomTrês* escreveu: “O ‘ser ou não ser’ de um sanfoneiro em tempo de Hamlet”³⁵. A revista *O Cruzeiro* lançou a manchete: “Dominginhos sai dos forrós para a MPB”. Nesse período de afirmação pessoal, entre o fim anos 70 e fins da década seguinte, Dominginhos enfatizava em entrevista o seu lugar de modernizador³⁶. No entanto, a imprensa notava, este “estilo próprio” aparecia mais nos palcos do que nos discos. Perguntado sobre isso, Dominginhos afirmou em 1979:

Pergunta: como você acha que o público nordestino vê o seu forró incrementado?

Dominginhos: Eu acho que ele não vê com bons olhos. Você pode observar que meus discos são bem simplificados e mesmo assim eles encontram dificuldade de assimilação. O público nordestino gosta muito de mim, mas acha que meu forró é um pouco sofisticado. Se formos olhar por esse lado, o Hermeto Paschoal é um músico dos mais sofisticados e no entanto é um tocador de forró nato. Na realidade eu até penso que, em discos, sou comedido demais. Isso inclusive, poda um pouco minha criatividade. Às vezes estou tocando no estúdio e, de repente, me dá vontade de desenvolver

31 “Dominginhos, uma mistura de forró e Jazz”, Revista Música, 02/10/1979.

32 Para esse reposicionamento crítico da MPB, ver NAPOLITANO, 2001.

33 “Quando chega o verão”. Faixa do disco de 1980. (Dominginhos / Abel Silva) Participação: Luiz Gonzaga QUEM ME LEVARÁ SOU EU (1980) RCA Victor 103.0350

34 Humberto Teixeira, um de seus parceiros mais famosos, fazia questão de apontar essa urbanização de Gonzaga com muita frequência. Depoimento de Gonzaga no MIS; TV Tupi, Programa Proposta, 1972: <https://www.youtube.com/watch?v=VU3q6oFGfS0>

35 “O ‘ser ou não ser’ de um sanfoneiro em tempo de Hamlet”, por Dirceu Soares, Revista SomTrês, Maio, 1980.

36 Em alguns momentos dos anos 80 ele chegou até a rejeitar o cetro de Gonzaga. “Tendo como padrinho o velho Luiz Gonzaga, o instrumentista não pensa em segurar o cetro que pertence ao rei do baião. ‘Eu tenho o meu próprio estilo’, confessa, para logo em seguida declarar que rejeitou um convite para tocar nos EUA por ‘medo de avião’”. “Dominginhos não quer o cetro de Gonzaga: ‘Tenho o meu próprio estilo’”. Entrevista feita por volta de 1989/1990, pois ao fim (da foto) fala da moda da lambada. Fonte encontrada com o sanfoneiro Lula do Acordeon, um dos afinadores de Dominginhos em entrevista em janeiro de 2018.

alguma coisa, mas então me lembro que estou dentro de um contexto musical que não vale a pena ficar inventando. A não ser em shows, onde me solto mais. Isso também é uma besteira de minha parte porque música é música. Se um músico pode criar frases lindas dentro de um blues ou de um outro gênero, por que não criar dentro do baião? Eu faço música, como diz Hermeto, mas aí aparecem várias coisas pelo meio que a gente começa a pensar no assunto e acaba entrando na jogada, e fazendo discos mais comedidos, mas chão, já que a música nordestina é isso mesmo. Contudo isso me poda muito³⁷.

Apesar do “desconforto”, depois da morte de Gonzaga, em 1989, seu discípulo assumiu cada vez mais o papel de súdito musical, embora nunca deixasse de se esmerar tecnicamente em outras searas. Essa dificuldade de se libertar do peso da tradição tem a ver com o significado simbólico do sertão para o Nordeste.

Como diz Durval Muniz Albuquerque em seu clássico “A invenção do Nordeste”, o Nordeste tradicional é, em grande parte, uma reação à modernidade e aos fluxos globais. Embora Gonzaga, em sua íntima relação com a indústria cultural seja também fruto dessa modernidade global que atinge o Brasil em meados do século XX, discursivamente a ideia de Nordeste surge no imaginário musical como reação a esta modernidade. Não à toa são cantados valores arcaicos, temáticas da natureza romantizada, o homem bruto dos interiores, os costumes tradicionais. É importante lembrar que não apenas a música, mas também grande parte da literatura e artes plásticas do século XX que ganharam o selo de “nordestinas”, seja interna seja externamente, estão atrelados a esta estética, como demarca Durval em sua clássica obra.

Fugir dessa autenticidade marcadamente sertaneja tinha custos e ganhos. O ganho era amplificar seu público e complexificar matrizes. O custo era perder uma suposta “autenticidade” e o rótulo de “folclore”. Esse custo era tanto maior

pois grande parte dos intelectuais brasileiros associaram, historicamente, o Nordeste a esse passado autêntico da nacionalidade. Como lembrou o musicólogo Climério Santos, na linha de Durval Muniz, “o Nordeste, área recém delimitada, possuindo a insígnia de localidade originária do Brasil, passou a ser considerado o irradiador de uma brasilidade autêntica” (SANTOS, 2013, p. 27).

Curiosamente, o autor, aquele que fez o inventário crítico desse Nordeste, parece querer esquecer propositalmente este Nordeste que não é mera alegoria do atraso. Em algumas rápidas passagens do livro “A invenção do Nordeste”, Durval Muniz cita a Tropicália de Caetano e Gil como uma outra possibilidade de interpretar o Nordeste, assumindo uma postura livre das implicações discursivas do regionalismo arcaizante, vitimista e dependente. Mas não vai além dessas citações esporádicas e sem problematização.

Por consequência, todo aquele Nordeste tropicalista, urbano, cosmopolita e/ou modernizador é subestimado. Artistas como Alceu Valença, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, bandas como Ave Sangria, Pau e Corda, dos bregas nordestinos como Reginaldo Rossi, Waldick Soriano, além de artistas do manguebeat dos anos 1990 como Chico Science, Nação Zumbi, Mundo Livre, Mestre Ambrósio, Eddie, entre outros, são voluntariamente esquecidos por Durval Muniz. Todos eles friccionam e abrem brechas na ideia de um Nordeste alegoria do arcaico, que Durval Muniz critica com razão. Seriam possíveis aliados para se demonstrar a legitimidade de seu ponto, caso fossem focados como pontos de escape. As conquistas jazzísticas reprocessadas ao domínio regional de Dominginhos também parecem ter sido convenientemente silenciadas³⁸. O Nordeste urbano e cosmopolita, para que venha existir, terá que suplantiar a retórica do passado tão comum entre os folcloristas românticos, presentes entre as classes populares e as elites, como mostrou Durval Muniz Albuquerque.

37 “Dominginhos, uma mistura de forró e Jazz”, Revista Música, 02/10/1979.

38 Em crítica a Foucault, pensador matriz das ideias de Durval, o filósofo Gilles Deleuze apontou que embora concorde com o pensamento foucaultiano, por vezes ele se construiria por demais fechado, muitas vezes mais por foucaultianos do que pelo próprio, atento às fissuras. DELEUZE, 1992, p. 191.

Mas também terá que suplantar dois tipos de silenciamentos frequentes. Um desses silenciamentos é o realizado pelos próprios atores sociais, como foi o caso do dilema vivido por Dominginhos ao longo de sua carreira. Outras vezes os silenciamentos são produzidos pelos próprios críticos desse folclorismo nordestino, que paradoxalmente ao querer denunciar um Nordeste arcaico, obliteram vozes dissonantes.

Bibliografia:

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

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ALONSO, Gustavo. *O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro*. Achegas.net, n. 46, v. 1, p. 44-71, 2013.

BARBERO, J. M. *Dos meios as mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DREIFUSS, Dominique. *A vida do viajante – a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

JACOBSON, Marion. *Squeeze This!: A Cultural History of the Accordion in America*. Chicago: University of Illinois Press, 2012.

MORELLI, Rita. *Indústria Fonográfica: um Estudo Antropológico*. Campinas: Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp,

2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*, Rio de Janeiro: Record, 2000.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 2007.

SANTOS, Clímério de Oliveira. *Forró: a codificação de Luiz Gonzaga*. Recife: CEPE, 2013.

VILLA, Marco Antonio. *Quando eu vim-me embora*. São Paulo: Leya, 2017.