Nordestinidade gonzagueana na música de Sivuca

Eurides de Souza Santos (UFPB)

Resumo: O presente texto trata da trajetória musical de Sivuca, Severino Dias de Oliveira (1930-2006), incluindo suas experiências em Itabaiana, cidade paraibana onde nasceu e ganhou o primeiro acordeom; seu trabalho nas rádios e suas viagens ao exterior. Com base na obra *Rapsódia gonzagueana*, feita em homenagem a Luiz Gonzaga (1912-1989), o texto discute a noção de nordestinidade e internacionalidade em Sivuca, questionando as homologias musicais presentes na literatura acadêmica canônica e, finalmente, argumenta que a identidade musical resulta de continuadas interações dialéticas entre indivíduos e o ambiente social e físico. A fundamentação teórica apoia-se em estudos culturais de Stuart Hall, bem como em pensamento de estudiosos da música popular urbana, como Frith (1987), Middleton (1990), Negus (1996) e Vila (1996).

Palavras-chave: Sivuca. Rapsódia gonzagueana. Acordeom. Identidade musical. Dialogismo.

Title: *Nordestinidade Gonzagueana* [Gonzaguian Northeasternness] in Songs by Sivuca

Abstract: This text deals with the musical trajectory of Sivuca--Severino Dias de Oliveira (1930-2006) including his experience in Itabaiana, a town in the State of Paraíba [Brazil] where he was born and received his first accordion, his work in radio broadcasting, and his travels abroad. Based on the work *Rapsodia Gonzagueana*, in homage to Luiz Gonzaga (1912-1989), the text discusses the notion of both Sivuca's Brazilian Northeasterness and internationality, questioning musical homologies discussed in canonical literature, and, finally, argues that musical identity is the result of continuous dialectical interaction between individuals and the physical and social environment. The theoretical foundation is supported by Stuart Hall's cultural studies, as well as on the thinking of scholars of popular urban music, like Frith (1987), Middleton (1990), Negus (1996) and Vila (1996).

Keywords: Sivuca. Rhapsody "Gonzagueana". Accordion. Musical Identity. Dialoguism.

SANTOS, Eurides de Souza. Nordestinidade gonzagueana na música de Sivuca. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 161-180, dez. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Rapsódia gonzagueana: reflexões sobre identidade musical e dialogismo na obra do compositor Sivuca" (SANTOS 2012: 1959-1967). Aos dados apresentados naquela ocasião foram acrescentados argumentos teóricos, ampliando a participação de autores antes citados e trazendo novos autores, a exemplo de Timothy Rice (2007), no intuito de aprofundar a discussão sobre identidade musical e dialogismo. Foram acrescentados ainda relevantes dados sobre a formação musical de Sivuca e sobre o contexto social, cultural e econômico no qual desenvolveu sua trajetória artística.

Conhecido pelo virtuosismo na *performance* do acordeom, o compositor paraibano Severino Dias de Oliveira, Sivuca (1930-2006)[1], atuou ao longo da carreira como instrumentista e compositor de diversos gêneros da música brasileira e internacional, partindo da "convicção de que era um músico paraibano, nordestino e brasileiro, sabendo o que queria", como afirmou em entrevista (BARRETO NETO et al., 1985: 9)[2]. O gosto pelo acordeom teve início ainda na infância e se desenvolveu com um sentido afetivo-familiar.

> Aos cinco anos de idade, já tocava, em uma harmônica feita de madeira, as músicas de um bloco conhecido como "maracatu de João Penca". Aos nove anos, ele e os irmãos ganharam dos pais José Dias de Oliveira e Abdólia Albertina Oliveira a primeira sanfona (SIVUCA..., [s.d.])[3].

Embora não sendo o único instrumento musical que tocou, o acordeom sempre teve papel singular na sua carreira, não tendo sido abandonado, nem mesmo naqueles contextos nos quais o instrumento foi considerado remoto ou excêntrico, a exemplo do mercado para o *jazz*, a bossa-nova e o *rock*, a partir da segunda metade da década de 1950. Tal era a intimidade de Sivuca com o instrumento, que ele afirmava ser "um ser humano diferente dos outros porque tinha um membro-extra, o acordeom" (FREITAS, 1996: 1). O acordeonista e compositor Dominguinhos (In: SIVUCA..., [s.d.]) destaca a persistência e a habilidade de Sivuca ao instrumento, dizendo que ele "abraçou a música com a sanfona".

Neste texto, propomos uma discussão sobre identidade e dialogismo na música de Sivuca, trazendo como recorte a sua obra para acordeom e orquestra sinfônica, intitulada *Rapsódia gonzagueana*, composta em homenagem a Luiz Gonzaga. A *Rapsódia gonzagueana* está registrada no CD *Sivuca sinfônico* (2004) e no livro de partituras *Sivuca* (GADELHA, 2009), que trazem as obras escritas para acordeom e orquestra sinfônica, bem como para acordeom e quinteto de cordas.

O argumento principal, neste texto, é de que a identidade musical internacional em Sivuca não se contrapõe nem constitui um fato extraordinário à sua identidade musical paraibana, nordestina e brasileira, mas resulta de um conjunto de escolhas musicais dentro

[1] Sivuca nasceu na cidade de Itabaiana, mesorregião do agreste paraibano, área geográfica de abrangência do semiárido brasileiro (SIVUCA..., [s.d.]).

[2] Todas as citações extraídas de entrevistas publicadas em jornais foram também consideradas em conversas com Glória Gadelha (2011), a quem agradecemos pela contribuição.

[3] Depoimento gravado em vídeo. Disponível em: <www.sivuca.com.br>. Acesso em: 15 out. 2011.

de um universo rico de sonoridades e resulta também do caráter dialógico das suas experiências musicais e sociais desde a infância, quando começou a tocar acordeom.

Entre os anos de 1965 a 1969, em Nova York, Sivuca participou, como arranjador e violonista, do trabalho da cantora africana Miriam Makeba, tendo aberto espaços possíveis para o acordeom. Em 1968, gravou, com violão, o compacto duplo *Golden Bossa Nova Guitar*, no Japão. Em 1970, trabalhou como músico de Harry Belafonte, acompanhando-o ao violão e também ao acordeom. No CD *Enfim Solo*, de 1997, toca piano, violão e acordeom. (Cf. GADELHA, 2009: 14-15). Em diversos contextos, o não uso do acordeom estava relacionado à condição de se manter no mercado musical. Sobre a fase em que morou nos Estados Unidos, ele disse: "Para conquistar espaço por lá, tive que entrar tocando violão" (FREITAS, 1996: 1).

A presença do acordeom no âmbito da chamada música folclórica, e ainda como traço identitário de gêneros regionais, a exemplo do baião e do forró, resultou em associação direta e espontânea do instrumento a esses repertórios, limitando, por vezes, a percepção das possibilidades técnicas e sonoras do acordeom na execução de outras músicas. Quando publicou a obra *The Jazz Scena*[4], em 1959, Eric Hobsbawm chamou a atenção para o fato de que ninguém ainda havia conseguido "produzir jazz de boa qualidade com o acordeão" (2009: 175). Esta realidade denota também processos culturais, políticos e mercadológicos mais amplos, que historicamente têm resultado em continuadas demarcações de território entre campos sociomusicais. Em tempos passados, o uso do acordeom em ambientes reservados para a dança e a diversão, da mesma forma, o distanciou da sua utilização pela chamada música séria europeia.

> No início do século XX, o acordeom estava associado ao redor do mundo com a música tradicional, os cafés, salões de baile e salas de música. Para que ele fosse levado a sério, como um instrumento de concerto, houve uma necessidade de escolas para dar instrução de alto nível sobre o instrumento, para o desenvolvimento de um repertório original de compositores reconhecidos, e para aperfeiçoamentos a serem feitos no instrumento, que pudessem responder às exigências do novo repertório. Ele também deveria ser capaz de responder de forma consistente às exigências da *performance* artística (HARRINGTON; KUBIK, 2001: 61, tradução nossa)[5].

[4] Publicado no Brasil com o título *História Social do Jazz*, em 2009.

[5] "By the early 20th century the accordion was associated around the world with traditional music, cafés, dance halls and music halls. In order for it to be taken seriously as a concert instrument there was a need for schools to give high-level instruction on the instrument, for the development of an

No âmbito da indústria fonográfica, o interesse pelo acordeom e, de modo geral, por qualquer instrumento ou produto musical pode ser ampliado ou reduzido de acordo com o viés financeiro que tal interesse venha representar. Na década de 1950, a grande aceitação do baião de Luiz Gonzaga trouxe o acordeom para o foco do mercado da música brasileira, colocando o instrumento em alta, favorecendo a indústria fonográfica, fabricantes e músicos que atuavam neste seguimento. Esse movimento de fluxo e refluxo envolvendo os bens do mercado da música conta, particularmente, com o aspecto da "diferença" que, segundo Middleton (2006: 204, tradução nossa), "está, certamente, em todas as músicas do povo, [e estas], no entanto, também estão inextricavelmente posicionadas dentro de estruturas mantidas e manipuladas pelo poder das corporações monolíticas (bem praticado, é claro, na exploração rentável da diferença)"[6].

Por sua vez, as tendências advindas das preferências da audiência, das características dos artistas, ou das demandas de segmentos da sociedade, tais como empresas de moda, de comunicação, entre outras, podem ser cruciais nas decisões do mercado fonográfico, em relação ao foco que se dá a um produto musical. Para o músico, no entanto, as fronteiras que separam os espaços entre repertórios e instrumentos podem ser diluídas através da sua habilidade e imaginação artística. Em depoimento, Sivuca revelou como fez para vencer o preconceito contra o acordeom, quando ele estava nos Estados Unidos: "Eu usava a voz com o instrumento e fazia o som diferente da sanfona natural. Aí, eu conquistei os americanos fazendo isso" (RODRIGUES, 2003: 1).

Entre os anos de 1939, desde que ganhou o primeiro acordeom, até 1945, quando transfere domicílio para Recife, Sivuca viajou pelo interior do Nordeste brasileiro, tocando música regional com músicos locais. Foram tempos de aprendizagem, experimentações e ampliação do conhecimento do universo musical nordestino, quando o gosto e a habilidade para tocar o acordeom apontaram para os rudimentos da sua obra e prática de compositor, arranjador, instrumentista e improvisador. Ao falar sobre o *Concerto sinfônico para Asa Branca*, sua primeira peça sinfônica, composta em 1985, Sivuca destacou a singularidade desta obra, dizendo que era provavelmente a primeira vez que uma orquestra brasileira tocava pela ótica do acordeonista: "Sou eu mesmo quem prepara as partituras, a orquestração. Tudo fica muito bonito e harmonioso porque conheço bem as possibilidades

original repertory by recognized composers, and for refinements to be made to the instrument so that it could produce what the new repertory required. It also needed to be capable of responding consistently to the demands of subtle artistic performance" (HARRINGTON; KUBIK, 2001: 61).

[6] "'Difference' is certainly everywhere in the people's musics, which, however, are also inextricably positioned within structures maintained and manipulated by monolithic corporate power (well practiced, of course, in the profitable exploitation of difference)" (MIDDLETON, 2006: 204).

e as limitações do meu instrumento em conjunto com uma orquestra sinfônica" (NÓBREGA, 1989: 3).

A busca pelo conhecimento de músicas diversas, no contexto interiorano de Itabaiana, tem sido assim descrita:

> De vez em quando, à tarde, o garoto ouvia o rádio, numa venda, que também era o bilhar de Antônio Batista, do outro lado do Rio Paraíba, o único aparelho do povoado. Bilino[7] atravessava a nado o curso de água, a fim de escutar os sucessos da Rádio Clube. Voltava para casa, também a nado, relembrando as músicas de cabeça, em meio à sonoridade das águas. Quando chegava, ia imediatamente arriscar no fole as melodias assimiladas (BARRETO; GASPARINI, 2010: 63).

De acordo com Sivuca, a observação e a vivência entre músicos da cultura popular, desde a infância, contribuíram com as bases para o seu fazer musical: "Eu aprendi muito com os artistas populares, principalmente os cantadores de coco[8] que até hoje influenciam meu trabalho. Eles animavam as noitadas que minha família promovia ao redor das caieiras[9]" (FREITAS, 1996: 1).

O improviso musical, tão caro à experiência de Sivuca, aparece como característica crucial e marca artística no universo dos cantadores de coco. Mário de Andrade ressalta a importância do improviso nos cocos, afirmando:

> Pela maneira com que escutei cantar pessoas acostumadas ao jeito dos coqueiros[10], o que me parece é que pra estes a música tem um caráter improvisante sempre. [...] o conceito improvisante que o coqueiro tem da música o leva a sutilezas rítmicas (ANDRADE, 2002: 367).

---

7 Apelido de criança.

8 No Estado da Paraíba, é possível verificar dois tipos de formação entre os cantadores: as duplas de cantadores, que fazem o desafio, a exemplo dos cocos de embolada, para o qual não há necessariamente a dança; e aqueles que fazem o coco de roda, cujo conjunto é formado por um solista, instrumentistas e um coro responsável pelo responso e pela dança.

9 Forno de olaria

10 Coqueiro, coquista, cantador de coco, mestre cirandeiro, são alguns dos nomes dados a estes músicos.

Enquanto a convivência e a atuação entre músicos da terra de origem constituíram as primeiras bases para uma obra musical construída ao longo da vida, a saída para Recife, aos quinze anos de idade, para atuar entre músicos da Rádio Clube de Pernambuco, proporcionaria novas experiências que iriam influenciar sua maneira de perceber o universo musical, seu aprendizado e o modo de recriar as sonoridades à sua volta.

Além de mercado promissor para a carreira dos músicos, as emissoras de rádio eram, por assim dizer, verdadeiras escolas, com professores, um alunado eclético, acervo de partituras e espaços para observação e experimentação musical. Sivuca fala do encontro com Hermeto Paschoal e seu irmão José Hermeto, em 1950: "eu estava na calçada da Rádio e Jornal do Comércio, quando vi dois garotinhos, cada um com um fole debaixo do braço querendo tocar. Começamos a tocar" (BARRETO NETO et al., 1985: 10). As rádios se constituíram em legítimos laboratórios para músicos e, a partir dos anos 1930, passaram a representar um grande cenário. A música erudita, a regional, a MPB, o *jazz*, além de outros gêneros de origem estrangeira, com suas formações instrumentais específicas, passaram a compartilhar os mesmos espaços físicos, nos estúdios e auditórios das rádios. Tal realidade, evidentemente, era norteada por concepções socioestéticas, que delimitavam os espaços hierárquico-simbólicos musicais. Mesmo dentro de um contexto de reforço às fronteiras, as rádios representavam verdadeiras arenas de negociações, onde o diálogo e o confronto entre estilos musicais eram mantidos e renovados, através dos diferentes repertórios e conjuntos instrumentais, que visavam atender a um público cada vez maior e mais eclético.

Um importante aspecto das rádios, como veículo de difusão entre as décadas de 1930 a 1950, foi a urbanização dos estilos musicais rurais, contextualizada, evidentemente, pela presença crescente nas áreas urbanas de músicos oriundos do interior. O trabalho do compositor Luiz Gonzaga, por exemplo, sintetiza, principalmente com a divulgação do baião urbano, esse movimento migratório que, se por um lado, trazia ao público citadino o som musical do ambiente rural, por outro, buscava um novo sotaque para este som, de forma a torná-lo familiar e bem aceito no espaço urbano. A obra de Luiz Gonzaga é um exemplo da influência direta do trabalho das rádios na formação de músicos, como reconheceu o próprio Sivuca: "era Luiz Gonzaga gravando no Rio, e eu escutando seus discos e aprendendo em Itabaiana" (NÓBREGA, 1989: 3). Ruth Finnegan reforça a ideia de consumo musical como parte do processo de formação, sugerindo "que o 'consumo' foi central para o modo segundo o qual músicos criaram suas próprias identidades e sons, através da imitação e do aprendizado a partir de gravações existentes" (FINNEGAN apud NEGUS,

1996: 29, tradução nossa)[11]. Em depoimento, Sivuca afirmou que foi na Rádio Clube de Pernambuco que teve a oportunidade de ouvir muita música das orquestras norte-americanas através do *Jukebox*[12] (FREITAS, 1996: 2). A audição do repertório executado pelas orquestras americanas, as *Big Bands*, foi também de grande relevância nos processos de construção da sua música, e as sonoridades trazidas desta formação instrumental podem ser percebidas, sobretudo, nos seus arranjos para orquestra.

De acordo com Sivuca, as primeiras noções de teoria musical lhe foram dadas pelo saxofonista Lourival Oliveira (1918-2000)[13], que trabalhou na Rádio Clube de Pernambuco, na década de 1940 (RODRIGUES, 2003). Ainda no contexto pernambucano, agora na Rádio do Comércio, a oportunidade de estudar com o maestro e compositor Guerra-Peixe, que atuou nesta rádio entre os anos de 1949 e 1951, viria ampliar seus conhecimentos da harmonia musical e fortalecer as bases para uma produção voltada à orquestra sinfônica, que só seria iniciada na segunda metade da década de 1980. A importância do contato com este compositor foi assim descrita por Sivuca: "Foi o maestro Guerra-Peixe quem me deu todas as coordenadas em um estágio musical que fiz com ele durante três anos. Ele me preparou para o mundo" (NÓBREGA, 1978: 1).

A carreira de Sivuca, como de muitos músicos brasileiros, foi pautada pelas constantes trocas - musicais, profissionais e humanas - com outros músicos e grupos instrumentais, que trilharam caminhos semelhantes, em busca de espaço e reconhecimento profissional. Dessa experiência com o outro - local e estrangeiro - ampliaram-se as oportunidades de construir um discurso musical multicultural, formado de elementos das muitas sonoridades e práticas musicais que experimentou nos lugares em que viveu.

Música e Identidade

Timothy Rice (2007) destaca o surgimento de novos temas, na etnomusicologia, a partir de 1980, fato que incide na renovação das "listas" canônicas da tradição dos estudos etnomusicológicos. Ele utiliza a figura da "natureza glutona da etnomusicologia", sugerida por Bruno Nettl (2005), para explicar a constante ampliação de temas e a dinâmica

[11] Finnegan "suggested that 'consumption' was central to the way in which musicians created their own identities and sounds by imitating and learning from existing recordings" (FINNEGAN apud NEGUS, 1996: 29).
[12] Vitrola.
[13] "Paraibano de Patos, nascido em junho de 1918, Lourival Oliveira [...] foi clarinetista da Orquestra da Banda Militar de Pernambuco, no final da década de 30. Contratado pela Radio Clube, foi clarinetista, saxofonista e arranjador da orquestra desta emissora" (FREVO... [s.d.]).

interdisciplinar do campo. Para Rice, a emergência dos estudos sobre a relação entre música e identidade, impulsionada, principalmente, a partir dos anos 1990, vem da consciência, por parte dos pesquisadores, de que vivemos em uma realidade caracterizada por rupturas e deslocamentos.

> Desde o início dos anos 90, tem sido crescente o sentimento na etnomusicologia, advindo, com maior frequência, da experiência direta do trabalho de campo, que as pessoas habitam um mundo que está "fragmentado" e "desterritorializado", que elas possuem oportunidades sem precedentes para a mobilidade geográfica, econômica, cultural e social, desvinculadas das ostensivas identidades tradicionais étnica, nacional, de gênero, de classe e das categorias; e que as "rotas" da vida estão se tornando tão ou mais importante que as "raízes" (RICE, 2007: 19-20, tradução e grifos nossos)[14].

As discussões sobre música e identidade, na etnomusicologia, contam com reflexões advindas das ciências sociais e humanas (HALL; DU GAY, 1996; APPADURAI, 1996; CLIFFORD, 1997; GIDDENS, 1991 e outros) e, em especial, dos estudos sobre música popular urbana (FRITH, 1987; MIDDLETON, 1990; NEGUS, 1996; VILA, 1996 e outros), que questionaram as ideias de homologias presentes na literatura histórica destes campos. Vila (1996: 6) investiga as razões de determinados atores sociais (sejam grupos étnicos, classes, subculturas, grupos etários, ou de gênero) se identificarem com certos tipos de música e não com outros. Buscando, a princípio, a resposta nos argumentos homológicos da escola subculturalista inglesa, Vila (ibidem) conclui que tais argumentos são insuficientes, uma vez que "não podem dar conta daquelas classes sociais ou subculturas que adotam diferentes estilos musicais".

[14] "There has been, beginning in the 1990s, an increasing sense in ethnomusicology, often from direct fieldwork experience, that people inhabit a world that is 'fragmented' and 'deterritorialized'; that they possess unprecedented opportunities for geographical, economic, cultural, and social mobility untied to ostensibly traditional ethnic, national, gender, and class identities and categories; and that life 'routes' are becoming as or more important than 'roots'" (RICE, 2007: 19-20).

O autor fundamenta seu argumento nos escritos de Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge: Harvard University Press, 1997; bem como no seu próprio artigo: Timothy Rice, "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography", *Ethnomusicology,* 47, 2003, p. 151-179.

> [...] De acordo com o subculturalismo inglês, estilos musicais específicos se conectariam, de maneira necessária, com atores sociais também específicos, e o fariam através de um tipo de "ressonância estrutural" entre posição social por um lado e expressão musical por outro. Muitas vezes esta "ressonância estrutural" adquire a forma de certa "circularidade expressiva" que ligaria a subcultura em questão à música que a representa (VILA, 1996: 3, tradução nossa)[15].

As tentativas de entender os significados de repertórios e práticas musicais, próprios de determinados grupos culturais, por vezes, desconsideraram as diferenças, dinâmicas e interesses nas relações interpessoais. Middleton (1990 apud VILA, 1996) chama a atenção para a variedade de mecanismos envolvidos nas conexões semânticas entre músicas e grupos sociais:

> Parece haver um reconhecimento generalizado de conexões semânticas entre os tipos musicais específicos e técnicas, e grupos sociais específicos e posições. Se a ideia de homologia *inata* é rejeitada, a questão é como essas conexões funcionam. A resposta mais provável é que uma *variedade* de mecanismos está envolvida e estes mecanismos são inter-relacionados através de processos de *articulação*, os quais funcionam através da operação de diferentes estruturas e tipos *de pertinência* (1990: 237, tradução nossa)[16].

Thomas Turino contribui para os estudos sobre música e identidade, enfatizando a relevância do estudo do indivíduo e suas demandas pessoais na relação com as formações culturais:

---

[15] "[...] de acuerdo al subculturalismo inglés, estilos musicales específicos se conectarían, de manera necesaria, con actores sociales también específicos, y lo harían a través de una suerte de 'resonancia estructural' entre posición social por un lado y expresión musical por el otro. Muchas veces esta 'resonancia estructural' adquiere la forma de una cierta 'circularidad expresiva' que ligaría la subcultura en cuestión a la música que la representa" (VILA, 1996: 3).

[16] "There does appear to be a widespread recognition of semantic connections between specific musical types and techniques, and specific social groups and positions. If the idea of *innate* homology is rejected, the question is how these connections work. The most likely answer is that a *variety* of mechanisms is involved, and they are related through processes of *articulation*, which function through the operation of different structures and types of *pertinence*" (MIDDLETON, 1990: 237, grifos do autor).

> Sugiro que quaisquer teorias gerais sobre processos artísticos e práticas culturais expressivas deveriam começar com uma concepção do eu e da identidade individual, porque é no viver e respirar individuais que "cultura" e significado musical, em última análise, residem (TURINO, 2008: 95, tradução nossa)[17].

Ainda seguindo Turino (2008: 95), a concepção de uma identidade individual, longe de resumir-se à ideia de um eu subjetivo, um agente único e isolado em si, resulta de continuadas interações dialéticas entre os indivíduos e seu entorno social e físico, percebidas através de práticas observáveis. Sob esta perspectiva, o sentimento de pertencimento a um grupo social seja local, regional ou nacional, e ainda, a identificação com determinados gêneros e/ou estilos musicais, "não são coisas com as quais nós nascemos, mas elas são formadas e transformadas no interior da representação" (HALL, 2005: 48). Buscando responder à seguinte pergunta: "como é contada a narrativa da cultura nacional?", Hall sugere, entre outros aspectos, uma resposta possível:

> Há a narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos, [músicas] e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação (HALL, 2005: 52).

Com base no pensamento de Hall, é possível argumentar que o sentido de ser nordestino é histórico e caro às instituições sociais brasileiras, favorecendo o cultivo e produção de repertórios criativos e intercambiados de valores musicais e sociais que mantêm e dinamizam tal *status*. A noção de nordestinidade, que produz e é produzida pelas diversas formas de manifestações significativas individuais e sociais, está presente não só nas músicas, mas também nas narrativas e discursos gerais dos músicos, audiências, bem como de agentes das diversas instâncias sociais, tais como, escolas, governantes, patrocinadores das festas juninas, do turismo, agentes relacionados ao mercado de bens e consumo, entre eles, o da música.

Ícone indiscutível da noção de nordestinidade tem sido o forró - enquanto gênero que abarca vários outros: baião, xote, coco, arrasta-pé e o próprio forró - além das imagens

[17] "I suggest that any general theories about artistic processes and expressive cultural practices would do well to begin with a conception of the self and individual identity, because it is in living, breathing individuals that 'culture' and musical meaning ultimately reside" (TURINO, 2008: 95).

que circulam em torno deste: o sanfoneiro, o trio pé-de-serra, as festas juninas e seus contextos e, de forma particular, as narrativas sobre o sertão nordestino, o sertanejo e a seca. Estas articulações são reforçadas de forma continuada e permeiam os processos de mudanças musicais, sociais, tecnológicos e mercadológicos.

No tema em estudo, dois aspectos chamam a atenção: o músico nordestino e sua música também nordestina que ultrapassam as fronteiras do local/regional para conquistar o mercado musical, nacional e internacional; e o segundo aspecto, o músico e seu instrumento - acordeom - vindos da sua experiência com a música regional e "folclórica" que alcançam os mercados da música popular (bossa-nova, *jazz*) e também, os palcos da música erudita.

Rapsódia gonzagueana

Esta obra reúne sete músicas do repertório de Luiz Gonzaga: *Boiadeiro*, *Juazeiro*, *No meu pé de serra*, *Baião n. 1*, *Assum Preto*, *Cintura Fina*, *A volta da Asa Branca*[18], todas elas cercadas da imagética de uma nordestinidade tradicional que envolve sertão, seca, sofrimento, festas, vida rural, natureza, amor, religiosidade, fé, pureza, simplicidade, resistência, entre outros aspectos.

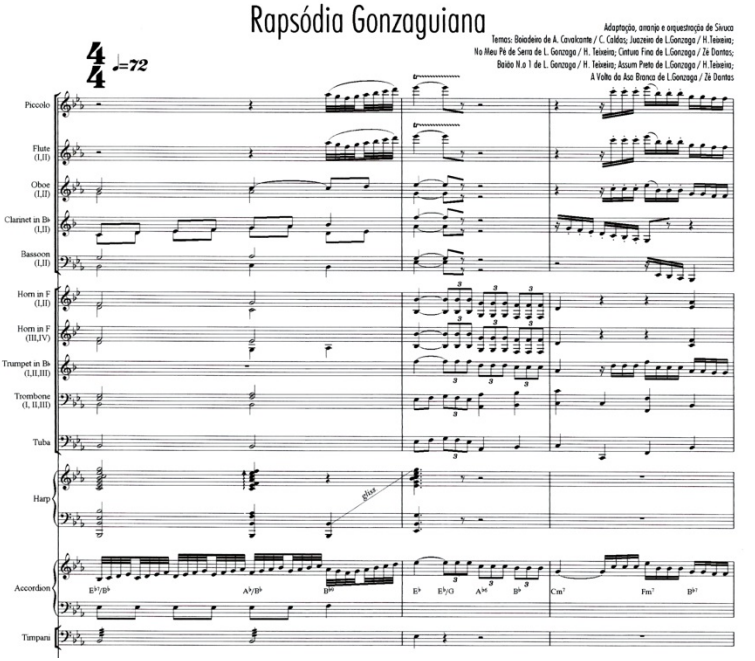
Para compor esta obra, Sivuca inteligentemente reapropriou a forma musical *rapsódia*, que tem por característica a liberdade no processo de composição. O termo *rapsódia* vem do grego e significa um trecho tirado de um canto ou poema. São fragmentos extraídos de uma ou várias composições para se elaborar outra. Robert Fux a define como "composição de forma livre, muitas vezes baseada em melodias populares, constando de diversos temas, tratados em forma de fantasia" (1957: 310). Muito valorizadas no nacionalismo romântico musical, as melodias populares presentes nas obras do assim chamado repertório erudito sustentavam a ideia de que, entre outros aspectos, eram músicas que traduziam a alma do povo do interior com certa autenticidade. Sendo assim, os costumes do "povo" ali representados contrapunham-se à vida nas cidades onde os processos de industrialização produziam a artificialidade (Cf. MARTIN-BARBERO, 2009; MIDDLETON, 2006; VIANA, 2002).

Uma característica central nas músicas de Luiz Gonzaga, em particular no conjunto selecionado para esta rapsódia, é o contraponto entre o imaginário sertanejo da

[18] *Boiadeiro*, composta por Armando Cavalcante e Clécius Caldas; *Juazeiro*, *No meu pé de serra*, *Baião n. 1* e *Assum Preto*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; *Cintura Fina* e *A volta da Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Zé Dantas.

seca e sofrimento, presente, principalmente, nas poesias e, por outro lado, a rítmica que traz o ambiente das festas nordestinas com o baião, o arrasta-pé, o xote e o xaxado. A partir da valorização desta característica gonzagueana, Sivuca vai investir nas sonoridades "sertanejas" por meio das improvisações e transforma toadas, facilmente cantáveis por ouvintes deste repertório, em construções melódicas complexas.

A obra está estruturada em quatorze seções, que se estendem de A a N. A introdução, logo no primeiro compasso, exibe um ambiente sonoro grandioso que remonta às aberturas *hollywoodianas*[19]. Isto se dá através da sonoridade marcante dos tímpanos, do *glissando* da harpa e do movimento ascendente dos demais instrumentos que conduzem a orquestra ao segundo compasso, cujo trinado das flautas anuncia a primeira nota da citação da canção *Boiadeiro* (Ex. 1).

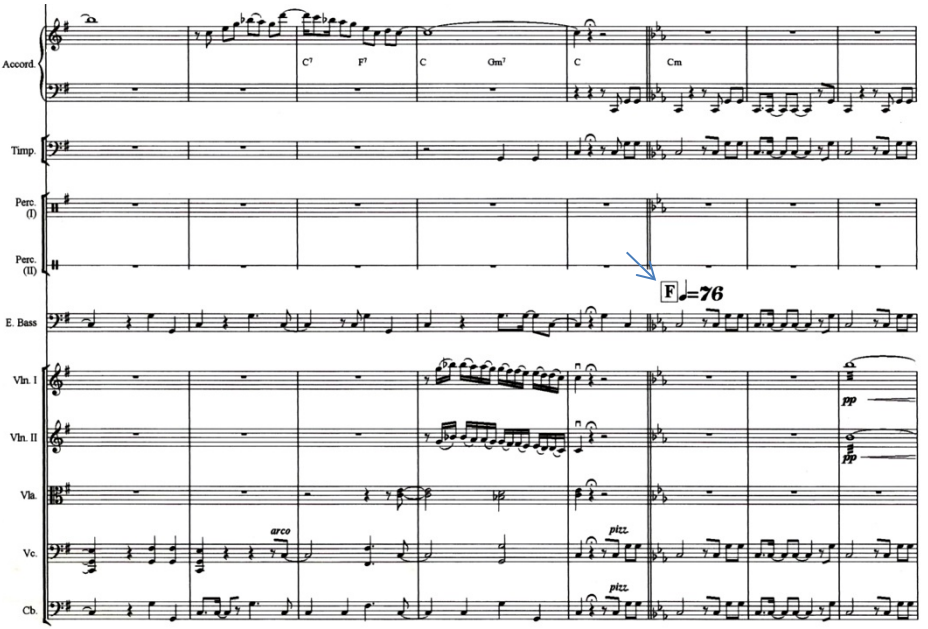


Ex. 1: Sonoridade grandiosa conduz à citação de *Boiadeiro*. Sivuca, *Rapsódia gonzagueana*, comp. 1-3 (SIVUCA, 2009: 68).

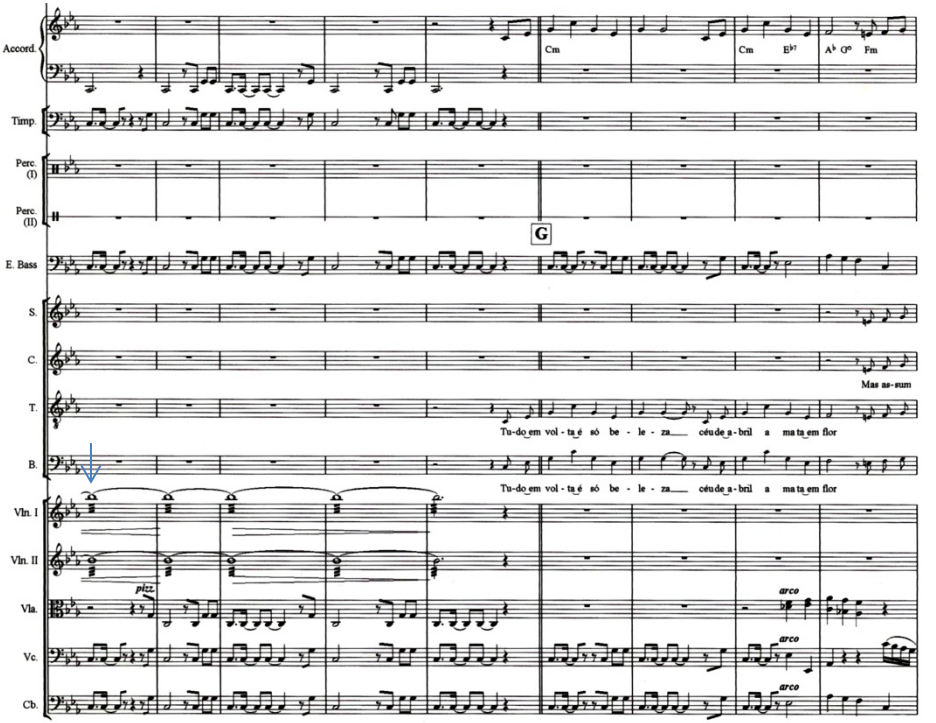
[19] Sonoridades percebidas nas aberturas dos filmes de Hollywood, a exemplo das famosas "aberturas" feitas pelos os estúdios *Warner Bros*, *Universal, 20th Century Fox, entre outros.*

A Introdução da obra, escrita em compasso quaternário, em Mib maior, faz citações das canções *Boiadeiro* e *Juazeiro* (mixolídio) para estabelecer o discurso inicial. Esta introdução é formada por doze compassos que antecedem as seções A a E, onde o compositor apresenta as canções *No meu pé de serra*, *Cintura Fina* e *Baião n. 1*, em atmosfera festiva, marcada por uma percussão atuante, com exceção da seção C (Lento), que tem função de ponte.

Importante parte da rapsódia é reservada para a canção *Assum Preto* (seções F a J). Neste trecho longo da obra, Sivuca instiga um clima de reflexão, colocando, na partitura, um coro a quatro vozes para cantar a poesia de *Assum Preto*. A preparação e a ambientação para o canto estão na seção F, onde violas, violoncelos, contrabaixos e tímpanos se juntam para criar um tom de gravidade e pesar (Ex. 2 e 3). O som agudo dos violinos gera tensão pelo contraste.

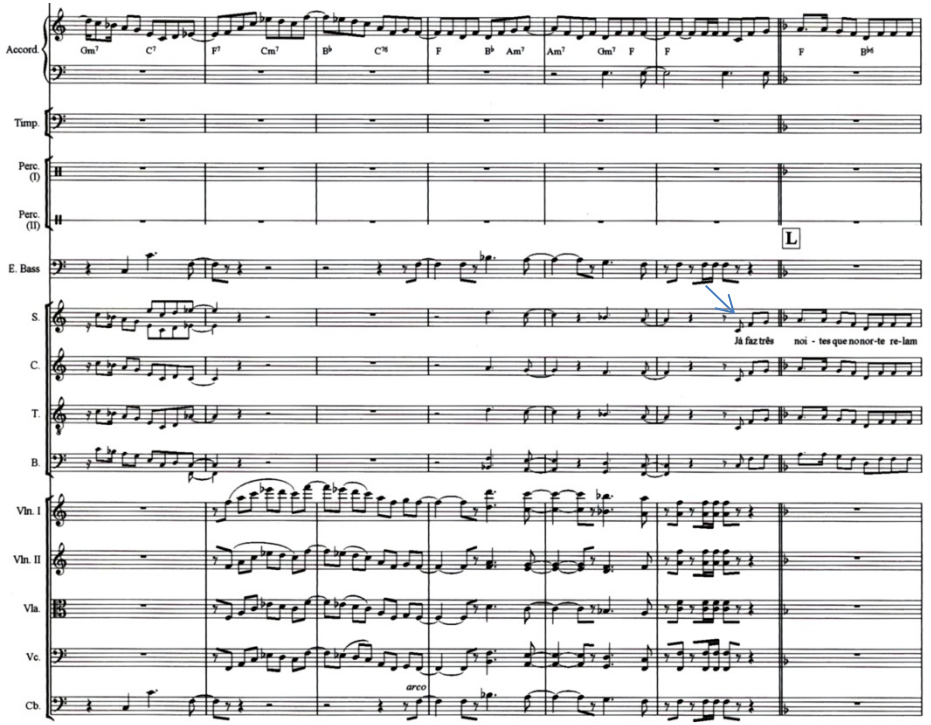


Ex. 2: Cordas e tímpano preparam e ambientam a citação de *Assum Preto*. Sivuca, *Rapsódia gonzagueana*, Seção F, comp. 97-99 (SIVUCA, 2009: 80).



Ex. 3: O timbre agudo dos violinos gera tensão para a introdução de *Assum preto*. Sivuca, *Rapsódia gonzagueana*, seção G, comp. 105-108 (SIVUCA, 2009: 81).

Em contraposição, a canção *A volta da Asa Branca* (Ex. 4), também composta para coro, sugere o clima alegre das festividades sertanejas tradicionais, com um grande arrasta-pé em Fá Maior.



Ex. 4: *A Volta da Asa Branca* sugere o clima das festas nordestinas. Sivuca, *Rapsódia gonzagueana*, comp. 169-170 (SIVUCA, 2009: 89).

Nesta obra, bem como em outras do CD *Sivuca Sinfônico*, Sivuca reserva um espaço especial para a *cadenza* e se apresenta como um solista virtuoso. Para isto, faz uso do improviso, dando-lhe o nome tradicional *cadenza*, que não está relacionada apenas ao seu conhecimento sobre a música erudita ocidental, mas representa uma prática que se tornou comum ao seu discurso musical, ao tocar o *jazz*, o forró ou o concerto. À moda clássica, Sivuca utiliza a fermata 𝄐 para indicar, na partitura, o momento da *cadenza*. Na gravação feita para o CD *Sivuca Sinfônico* não há a participação de um coro; ao longo destas seções, Sivuca presenteia o ouvinte com improvisações sobre essas melodias.

> Uma passagem virtuosa inserida no fim de um movimento do concerto ou ária, usualmente indicada pela aparição da fermata sobre um acorde não conclusivo tal como o acorde de 6-4. As *cadenzas* podem ser improvisadas pelo performer ou escritas pelo compositor; no último caso, a *cadenza* é frequentemente uma parte estrutural importante do movimento. Em amplo sentido, o termo "*cadenza*" pode se referir a simples ornamentos na penúltima nota de uma cadência, ou a qualquer grupo de ornamentos inserido próximo do fim de uma seção ou na fermata. (BADURA-SKODA; JONES; DRABKIN, 2001: 785)[20].

Retomando Mário de Andrade, cabe ressaltar que no ambiente dos cocos é o improviso que destaca o solista do coro e "um" solista entre solistas. Ao finalizar o coco, o cantador faz meneios com a voz, com o corpo, até que entrega o responso final ao coro atento.

> Com efeito é só no momento de acabar o solo que a sutileza aparece. Como o texto, as mais das feitas (*sic*) é improvisado no momento, sucede que o resto dele, sujeito mais que à métrica, à ideia de que tem de se completar, obriga o coqueiro a torneios rítmicos musicais mais complicados, pra dar certo, isto é pra que o restante do texto calhe no restante da melodia. E esta precisão inda é mais libertada pelo ralentando leve, muito artístico, verdadeira cadência preparatória, com que o solista acaba a parte dele preparando a entrada do refrão coral (ANDRADE, 2002: 367).

Durante a *cadenza*, Sivuca explora diferentes timbres, ritmos e motivos melódico-harmônicos presentes no seu amplo repertório. Por fim, a orquestra retoma o tema de *Boiadeiro* para compor o *grand finale*.

[20] "A virtuoso passage inserted near the end of a concerto movement or aria, usually indicated by the appearance of a fermata over an inconclusive chord such as the tonic 6-4. Cadenzas may either be improvised by a performer or written out by the composer; in the latter case the cadenza is often an important structural part of the movement. In a broad sense the term 'cadenza' can refer to simple ornaments on the penultimate note of a cadence, or to any accumulation of elaborate embellishments inserted near the end of a section or at fermata points" (BADURA-SKODA; JONES; DRABKIN, 2001: 785).

Considerações finais

A afirmação do acordeom como instrumento principal da obra de Sivuca é evidente e resultou de uma luta empreendida ao longo da vida, como ele próprio ressaltou: "Agora é que o preconceito está acabando. E eu, sem querer me vangloriar, trabalhei muito por isso. Mas, preconceitos à parte, eu continuo tendo, como instrumento principal, a sanfona" (RODRIGUES, 2003: 1).

Diante da sua rica experiência com músicas diversas, enquanto é possível identificar Sivuca como um virtuoso no acordeom, torna-se tarefa complexa delinear seu perfil estilístico a partir de um determinado gênero ou movimento musical, uma vez que podemos identificá-lo na bossa-nova, no *jazz*, no forró, no choro, no baião, no maracatu, no frevo, na música sinfônica, entre outras (SANTOS, 2004).

Por fim, a obra analisada resume, através dos seus múltiplos conteúdos, a trajetória do menino de Itabaiana, que cresceu e viajou pelo mundo em busca de novos significados e novas paisagens sonoras para sua música. Nestas viagens, ele também criou espaços diversos para tocar o acordeom e explorá-lo como instrumento de sonoridade possível entre tantos gêneros e repertórios musicais.

Portanto, o dizer-se ou ser dito músico nordestino/nacional/internacional, regional/popular/erudito que, em geral, implica o entendimento da quebra de fronteiras como uma condição extraordinária, um bônus, uma dádiva ou talento (genialidade para muitos) poderia ser pensado como "continuadas interações dialéticas entre indivíduos e seu ambiente social e físico, percebidas através de práticas observáveis" (TURINO, 2008: 95) uma vez que as histórias dos indivíduos e grupos sociais estão sempre demandando permanências, intercâmbios e deslocamentos (HALL, 2005) em meio a constantes negociações, acordos e conflitos.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large:* Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

BARRETO NETO, Antônio et al. O grande sanfoneiro aponta uma saída para a música brasileira. *A União*, João Pessoa, 01 de maio de 1985. Caderno de Artes, p. 09.

BARRETO, Flávia; GASPARINI, Fernando. *Sivuca e a música do Recife*. Recife: Publikimagem, 2010.

BADURA-SKODA, Eva; JONES, Andrew V.; DRABKIN, William. Cadenza. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. Oxford: The Oxford University Press, 2001.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge: Harvard University Press, 1997.

FREITAS, Dulcivânia. A Paraíba é o maior celeiro musical do Brasil. *O Norte*, 25 de dezembro de 1996. Caderno 2, p. 1.

FRITH, Simon. Towards an Aesthetic of Popular Music. In: LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan (Ed.). *Music and Society:* The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press. 1987. p. 133-149.

FREVO de Pernambuco: Lourival de Oliveira. [s.n.]: [s.d.]. Disponível em: <http://www.frevo.pe.gov.br/lourival.htm>. Acesso em: ago. 2012.

FUX, Robert. *Dicionário enciclopédico da música e músicos*. Edição brasileira organizada por Hanz Koranyi. São Paulo: Gráfica São José, 1957.

GADELHA, Glória (Coord.). *Sivuca*: partituras. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2009.

GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity.* Cambridge, Polity Press, 1991.

HALL, Stuart. *A identidade na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Ed.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996.

HARRINGTON, Helmi Strahl; KUBIK; Gerhard. Accordion (accordeon, accordian, squash box, squeezebox). In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. Oxford: The Oxford University Press, 2001.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

MARTIN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwester University Press, 1964. p. 3-16.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Open University Press, Milton Keynes, Philadelphia, 1990.

_____. *Voicing the Popular*: On the Subjects of Popular Music. New York; London: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

NEGUS, K. *Popular Music in Theory,* Cambridge: Polity Press/Wesleyan University Press, 1996.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology:* Thirty-one Issues and Concepts. Illinois:

University of Illinois Press, 2005.p.244-258.

NÓBREGA, Evandro. Sivuca: 50 anos de música. *O Norte*, João Pessoa, 16 de agosto de 1989. Caderno de Educação, p. 3.

_____. De volta ao Nordeste depois de 23 anos. *O Norte*, João Pessoa, 03 de dezembro de 1978. Caderno 2, p. 1.

RICE, Timothy. Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology. *Musicology*. n. 7, p. 17-38. 2007. Disponível em: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2007/1450-98140707017R.pdf>. Acesso em: 3 out. 2012.

RODRIGUES, Elinaldo. "Sou músico universal". *Jornal da Paraíba*, João Pessoa, 12 de julho de 2003. Caderno de Cultura, p. 1.

SIVUCA na Rede. [s.n.]: [s.d.]. Disponível em: <www.sivuca.com.br>. Acesso em: 20 jun.

SANTOS, Eurides de Souza. Rapsódia gonzagueana: reflexões sobre identidade musical e dialogismo na obra do compositor Sivuca. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, UFPB, 2012, p. 1959-1967.

SANTOS, Eurides de Souza et. al. Música e músicos paraibanos: diálogo entre estilos na música de Sivuca. ENCONTRO NACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA, 2., SALVADOR, 2004. *Anais ...* Salvador: UFBA, 2004.

SIVUCA na Rede. [s.n.]: [s.d.]. Disponível em: <www.sivuca.com.br>. Acesso em: 20 jun. 2012.

SIVUCA sinfônico. Sivuca (compositor e intérprete, acordeom), Orquestra Sinfônica do Recife, Osman Guiseppe Gioia (regente). Recife: Teatro da UFPE, 2004; Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005. 1 CD.

SIVUCA, o poeta do som. Sivuca (compositor e intérprete, acordeom), Glória Gadelha (direção musical). Teatro Santa Rosa, Recife/ Cine Banguê, João Pessoa/ São Paulo: Kuarup, 2006. 1 DVD.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: The Politics of Participation. The University of Chicago: Chicago/London, 2008.

VIANA, Luis Díaz G. Los guardianes de la tradición: el problema de la "autenticidad" en la recopilación de cantos populares. In: *Revista Transcultural de Música*. n. 6, 2002. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/a227/los-guardianes-de-la-tradicion-el-problema-de-la-autenticidad-en-la-recopilacion-de-cantos-populares>. Acesso em: ago. 2012.

VILA Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. In: *Revista Transcultural de Música*, n. 2, 1996. Disponível em:

<http://www.sibetrans.com/trans/p14/trans-2-1996. Acesso em 26/02/2011>. Acesso em: ago. 2012.

Eurides de Souza Santos é Doutora em Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia. Professora Associada da Universidade Federal da Paraíba, onde ministra disciplinas na Graduação e na Pós-Graduação. Orienta e desenvolve pesquisas no campo da cultura popular com foco nas músicas de tradição oral. Coordenou a Extensão Cultural da UFPB entre os anos 2004-2009. Atualmente preside a Associação Brasileira de Etnomusicologia (gestão 2011-2013). euridessantos@gmail.com